El gran libro del humor español

Jaime Rubio Hancock

Berlanga, Ibáñez,
Chiquito, Lina Morgan,
El Jueves, Miguel Noguera...
100 años de historia
de humor patrio

arpa

© del texto: Jaime Rubio Hancock, 2022
© de esta edición: Arpa & Alfil Editores, S. L.

Primera edición: octubre de 2022

ISBN: 978-84-18741-77-7

Diseño de colección: Enric Jardí
Ilustración y diseño de cubierta: Anna Juvé
Maquetación: Àngel Daniel
Producción del ePub: booqlab

Arpa
Manila, 65
08034 Barcelona
arpaeditores.com

Reservados todos los derechos.
Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida por ningún medio sin permiso del editor.

Jaime Rubio Hancock

EL GRAN LIBRO DEL HUMOR ESPAÑOL

arpa

SUMARIO

1. EL HUMOR ABSURDO. DE LA OTRA GENERACIÓN DEL 27 A LOS CHANANTES

Ese fistro de humor absurdo

Un chiste y tres teorías

¿Existe el humor español?

Introducción

Un humor nuevo

La sonrisa civilizada de la otra generación del 27

Contra los señores enfadados

La guerra no siempre es graciosa

¿Para esto ha habido un millón de muertos?

La comedia del lenguaje

La disputa sobre el precio de las patatas

Diálogos para besugos

La próxima semana hablaremos del Gobierno

Empanadillas y truhanes en televisión

El orgullo del tercer mundo

Subruralismos: de Cuerda a los Chanantes

2. LA CHAPUZA NACIONAL. PARODIAS, PELOTAZOS Y VERDUGOS

¿Viajaría James Bond a Villar del Río?

El franquismo explicado en viñetas

Lo mejor es que te cases con la vieja

Un drama de esos griegos

De profesión sin empleo

Crimen y castigo

Crimen sin castigo

Ni crimen ni castigo

El racial celtíbero español

Joan Capri: ¿existe el humor catalán?

Una transición de derechas, como su padre

La nostalgia inútil

Ha vencido la tortilla de patatas

El humor envejece regular

¿Existen el humor «femenino» y el humor «masculino»?

3. EL HUMOR POLÍTICO. DE LOS CHISTES DE FRANCO A LA SÁTIRA DE EL *MUNDO TODAY*

Mi general, pero si ya han confesado todos

Humor dictatorial comparado

¿Contar chistes sirvió de algo?

Los políticos bobos y la democracia

Quiero mi muñeco: el peligro de reírse de un político

Humor político, dentro de lo que cabe

La revista que salió un miércoles (de 1977)

Por favor, apoya al periodismo libre

Sancionados

Denunciados

Linchados

Ofendidos

¿Todos los humoristas son de izquierdas?

Los cinco ejes del humor y el Twitter facha

Humor al límite

Todos contra el hijo de la Tomasa

4. DEL CHISTE AL MEME

¿Te sabes el del abderita que va a cortarse el pelo?

Los chistes de leperos. Y de belgas. Y de irlandeses. Y de polacos

El ciclo murciano del humor

Los autores de tus chistes favoritos

Pepe Rubianes, humor galaico-catalán

Cómo se cuenta un chiste

De las españoladas a las americanadas: los monólogos de los noventa

El hartazgo del costumbrismo y el poshumor

El chiste ha muerto, larga vida al meme

EPÍLOGO. SENTÉMONOS EN ESTA SILLA PLEGABLE, SI PODEMOS

BIBLIOGRAFÍA

A Alma

1
EL HUMOR ABSURDO
De la otra generación del 27 a los Chanantes

ESE FISTRO DE HUMOR ABSURDO

Recuerdo la primera vez que vi a Chiquito de la Calzada. No fue en su estreno en *Genio y figura*, en verano de 1994. Debió de ser en la segunda o tercera aparición. Estaba frente al televisor con mis padres y mi hermana, y cuando se levantó Chiquito, mi padre, que ya lo había visto, me avisó: «Atento a este». Yo no entendí absolutamente nada de lo que vi durante los siguientes minutos. ¿Pero qué dice? ¿Qué significa «fistro»? ¿Y «grijander»? ¿Por qué habla así? ¿Pero qué hace dando pasitos de esa manera? ¿Y por qué se pone a cantar flamenco en mitad del chiste? ¿Qué relación tiene «ese caballo que viene de Bonanza» con la historia? ¿Por qué «hasta luego, Lucas»? Todo eran preguntas.

Mi padre no supo darme una respuesta y, casi treinta años más tarde, no creo que nadie sea capaz. Nos costó años confirmar —o adivinar, mejor dicho— que «acandemor» era «no puedo» en inglés (*I can't no more*), por ejemplo. O eso parecía: Chiquito no aclaraba el significado de estos términos y expresiones en sus entrevistas y lo más que llegó a decir fue que fistro «es una palabra planetaria».[1] Pero mi padre y unos cuantos millones de personas nos encontramos frente a algo extraordinario: «Era un artista abstracto», resumía en una entrevista Kike García, cofundador y codirector de *El Mundo Today*, en la que sugería que Chiquito «no era consciente de lo que estaba haciendo». Coincidía el cómico Dani Alés: «Chiquito no sabía quién era Chiquito».[2]

Chiquito de la Calzada, apodo del malagueño Gregorio Sánchez Fernández (1932-2017), debutó en *Genio y figura* con sesenta y dos años. Era un desconocido tanto en la tele como en la comedia. Natural de La Calzada de la Trinidad (Málaga), había empezado en los tablaos con ocho años: de ahí le vino el apodo. Cantó en cuadros flamencos en Andalucía y Madrid, acompañando en una ocasión a Camarón de la Isla. También pasó dos años actuando en Japón, teniendo que dejar en España a su esposa, Pepita García. «Lo pasé muy mal —dijo—. Dormía con un cuchillo porque una vez me robaron la cartera, y era carísimo, una barra de pan costaba como un empaste».[3] Resultaba creíble que dijera que «menos en comisaría, yo he trabajao en tós laos».[4] Merece la pena anotar que *Genio y figura* no fue su primera aparición en televisión: en 1985 había salido en un episodio de la serie *Vacaciones en el mar*, aunque muy brevemente, como palmero de un cuadro flamenco.

Como resumiría en una entrevista al periodista Jesús Quintero, «yo he pasado muchas fatiguitas».

Genio y figura era un concurso, en su primera temporada presentado por Pepe Carroll, uno de los mejores magos de España.[5] Los participantes tenían que contar chistes sobre temas al azar y estaban acompañados de un grupo de cómicos habituales. Estos cómicos eran todos cuentachistes al uso, como Manolo Mármol y Paz Padilla. Pero Chiquito, aunque en teoría también contaba chistes, lo hacía de cualquier modo menos al uso. De hecho, por eso estaba ahí. El director y productor del programa, Tomás Summers, lo descubrió en un restaurante de la Costa del Sol por casualidad: Chiquito estaba actuando para una mesa que estaba cerca del productor, que quedó sorprendido por su estilo. Un estilo que chocaba tanto que uno de los directivos de Antena 3 le dijo que ese cómico mayor estaría mejor fuera del programa. Por suerte para todos, Summers defendió su apuesta.

¿Y cuál era este estilo? Cuando Chiquito contaba un chiste, el chiste era lo de menos, lo único que importaba era cómo lo contaba: los gritos, las comparaciones, las expresiones y los silencios. De hecho, los chistes solían terminar con un anticlímax porque no había forma de que el remate alcanzara el nivel de comparaciones como «trabajaba menos que el sastre de Tarzán» o de expresiones como «fistro», «hasta luego, Lucas» y «jarl», que fueron mal imitadas en bares, recreos y también por otros humoristas, como Florentino Fernández.

Tenía precedentes: el principal, Paco Gandía (1929-2005). Este cómico, popular en los setenta, no era, ni mucho menos, tan surrealista y absurdo como lo sería Chiquito, pero aderezaba sus «casos verídicos» con comparaciones exageradas y digresiones en las que entraba en todo tipo de detalles. Como en el caso de Chiquito, el clímax podía ser hasta decepcionante y la gente se reía más durante el relato de la historia que con su remate. Se hizo especialmente popular con la historia de los garbanzos, que contaría en *Esta noche… fiesta*, el programa de José María Íñigo, y que en 1977 grabaría en disco, teniendo que repetirla en casi todas sus actuaciones.

Otro cómico del que merece la pena hablar para entender el impacto posterior de Chiquito es Antonio Ozores (1928-2020), hermano del director Mariano Ozores (1926) y del también actor José Luis Ozores (1922-1968). Este cómico y actor participó en más de ciento sesenta películas y doscientas obras de teatro.[6] No solo apareció en películas del destape, a menudo de secundario de lujo de Fernando Esteso y Andrés Pajares, sino también en películas como *Los ladrones somos gente honrada* (1956) y *Los tramposos* (1959). En muchas ocasiones

interpretaba a un personaje de discurso atropellado e ininteligible, que destiló en sus actuaciones para el *Un, dos, tres* en los años ochenta. En estas intervenciones lanzaba un discurso en un lenguaje inventado que comenzaba con frases casi comprensibles, pero cuyo galimatías iba *in crescendo* hasta que remataba su intervención con expresiones como «no hija, no», «porque Gibraltar siempre será un peñón» o «ahora, por fin, somos europeos», dependiendo de la temporada y siempre parodiando y poniendo en evidencia la pomposidad vacía de los discursos serios de políticos, periodistas y otros personajes públicos, reduciéndola al absurdo.

Pero Chiquito no se limitaba a contar una historia alargándola como Gandía, ya que sus incisos no tenían nada que ver con el resto del chiste, ni solo farfullaba palabras inventadas interpretando a un personaje, como Ozores. Tampoco se trataba de una parodia como la de Faemino y Cansado o la de Ángel Garó, que pretendía ironizar alrededor de la figura del chiste y del cuentachistes tradicional. Lo suyo era puro instinto.

En los años noventa, hubo una verdadera pasión por Chiquito, que llegó a aparecer en campañas publicitarias y productos de *merchandising* como los Fistros, unos *snacks* de Matutano. También apareció en la portada de discos recopilatorios de éxitos del año, lo que por aquel entonces en España era el equivalente patrio a ser nombrado persona del año en la revista *Time*, y vendió doscientos ochenta mil ejemplares de un recopilatorio en vídeo de sus actuaciones en *Genio y figura*.[7] El cómico protagonizó tres películas de Álvaro Sáenz de Heredia y apareció en otro puñado de películas, como *Torrente 5: Operación Eurovegas* (2014) y *Spanish Movie* (2009), un intento español bastante simpático de hacer una parodia de los grandes éxitos recientes del cine patrio, al estilo de las películas estadounidenses de los hermanos Wayans, como *Scary Movie*, o las de Zucker, Abrahams y Zucker, como *Aterriza como puedas* y *Agárralo como puedas*.

Pero ¿por qué hacía reír Chiquito? ¿Por qué es gracioso que alguien se invente palabras, dé saltitos y alargue un chiste, sofocándolo entre digresiones y remedos de refranes hasta el punto de que el chiste, que se supone que es lo gracioso de verdad, ya no nos haga reír tanto como todo lo demás? Y, yendo un poco más allá, ¿Chiquito es humor español? ¿Puede haber un Chiquito estadounidense, que cante blues en lugar de flamenco?

1 Joseba Elola, «Fistro es una palabra planetaria, pon eso», en *El País* (5 de septiembre de 2008).

2 Jaime Rubio, «Jarl, una historia de 100 años de humor en España» en «Verne», *El País* (17 de julio de 2018).

3 Manuel Morales, «Muere el humorista Chiquito de la Calzada a los 85 años en Málaga», en *El País* (11 de noviembre de 2017).

4 Joseba Elola, ibídem.

5 La estructura de un juego de magia es muy similar a la de un chiste: hay un planteamiento y un final no solo sorprendente, sino también incongruente.

6 «Muerte el actor Antonio Ozores», en *El País* (12 de mayo de 2010).

7 Rosario G. Gómez, «Un finstro de 500 millones», en *El País* (9 de marzo de 1995).

UN CHISTE Y TRES TEORÍAS

Para entender bien por qué Chiquito era gracioso vamos a tener que retroceder unas cuantas décadas. Lo hacemos en busca de un ejemplo casi perfecto y de una época en la que los humoristas jugaban a este humor absurdo con el lenguaje, aunque todavía sin desbaratarlo como el malagueño. Pongamos que estamos a 21 de mayo de 1927 y vamos al kiosco a comprar el tercer número de una nueva revista de humor. No es una revista satírica, como las de la transición o como *El jueves* y *Mongolia*. Es un humor literario, muy imaginativo y poco preocupado por los asuntos terrenales, hasta el punto de que se podría catalogar de humor de evasión. En la portada de este tercer número, firmada por Tono, hay un señor muy serio, calvo y con bigote, que está a punto de comerse un huevo frito acompañado de un vaso de vino. Su señora, de pie, le dice:

—¡Qué horrible desgracia! He lavado el traje del niño y se ha quedado pequeño.
—Pues lava al niño.

Portada de *Gutiérrez* (21 de mayo de 1927).
Biblioteca Nacional de España.

Es un buen ejemplo del humor absurdo que tuvo una presencia importante a partir de los años veinte y treinta del siglo pasado, culminando en la primera etapa de la revista *La Codorniz*, ya durante la posguerra, y que influyó en los cómicos de décadas posteriores, como Gila y Tip y Coll. Y nos sirve para intentar explicar cómo es este humor y cuál es el mecanismo que hay detrás de un chiste que parece una tontería, pero que desde luego no lo es. Y es más fácil hacerlo con esta pequeña cápsula absurda, que parece casi un ejemplo de laboratorio, que con uno de los intrincados juegos de Chiquito, que casi requerirían su propia tesis doctoral.

Hay tres grandes teorías que intentan explicar por qué nos reímos —o, al menos, sonreímos— frente a una viñeta como esta:

1. La teoría de la superioridad. Aristóteles y Hobbes sostenían que el

humor surgía desde la burla y la superioridad: nos reímos porque nos resultan agradables los errores de los demás, ya sea una equivocación en el razonamiento o una caída escaleras abajo. Para Hobbes, la risa era la manifestación del «entusiasmo repentino» que surge cuando nos comparamos con otros y salimos ganando. No tiene una visión muy positiva de esta forma de reír: «Ocurre esto a la mayor parte de aquellos que tienen conciencia de lo exiguo de su propia capacidad», escribía en el *Leviatán*, juzgando este humor como propio de pusilánimes «porque los hombres grandes propenden siempre a ayudar a los demás en sus cuitas, y se comparan solo con los más capaces».

Podríamos interpretar el chiste de Tono siguiendo esta teoría y decir que nos reímos del hombre porque es tan estúpido que piensa que lavar al niño servirá para encogerlo. Pero la explicación se nos queda corta: no nos hace gracia el error porque sea una tontería sin sentido; al contrario, nos hace reír por su exceso de lógica y porque se presenta como una idea estupenda. Además, no todos los errores son cómicos: si lo fueran, a los humoristas les bastaría con salir al escenario y decir, por ejemplo, 125 + 48 = 1361.[1] Tampoco ayuda a explicar los chistes de Chiquito: cuando dice «fistro duodenal», ¿qué comparación podemos establecer? Ni siquiera podemos hablar de la superioridad de quien lo entiende sobre los que no, porque ni siquiera está claro que haya algo que entender.

2. Teoría de la descarga. Otra teoría era la que proponían Herbert Spencer y Sigmund Freud, que sugerían que el humor consiste en el alivio de una tensión sostenida o reprimida. El chiste de la portada de *Gutiérrez* es más difícil de interpretar siguiendo esta idea, aunque es cierto que hay una pequeña tensión que se genera entre la presentación del problema y la respuesta del padre, que no sabemos por dónde saldrá. Pero la explicación también resulta insuficiente: si en lugar de una viñeta y dos líneas, el chiste fuera un texto de tres o cuatro párrafos, no nos haría necesariamente más gracia, por mucho que se pudiera construir más tensión entre el planteamiento y el remate. De hecho, ocurre algo parecido en el caso de Chiquito: es cierto que nos hace reír cuantas más digresiones y expresiones mete y cuanto más se aleja el final del chiste de su discurso, pero eso no significa que nos riamos más cuando llega a la conclusión porque se ha resuelto toda esa tensión. Al contrario, esa conclusión, en su caso, suele ser anticlimática, como veremos también en el caso de Faemino y Cansado: no reventamos de risa cuando llegamos a ese final pospuesto, sino que lo gracioso en todo caso sería la creación de esa tensión hasta el punto de que el final nos da más o menos lo mismo.

3. Teoría de la incongruencia. La tercera teoría es la que, según la mayoría de los expertos, explica mejor el humor. Se trata de la incongruencia: nos reímos cuando se rompen normas y expectativas, cuando aparece un disparate o un cambio de perspectiva, cuando lo familiar deja de serlo, cuando sucede algo imprevisto y sorprendente.[2] No nos reímos de alguien que se cae porque seamos crueles, sino porque no lo esperamos, porque nos sorprende.

Francis Hutcheson avanzó esta teoría en su *Reflections Upon Laughter* en el siglo XVIII y en respuesta, precisamente, a Hobbes. Kant recogió esta idea en la *Crítica del juicio*: para que haya risa, escribe, tiene que «haber algún absurdo (en lo cual el entendimiento no puede encontrar por sí satisfacción alguna)». También presenta su propuesta de mecanismo para explicar lo cómico: «La risa es una emoción que nace de la súbita transformación de una ansiosa espera en nada». En resumen, y como apunta el sociólogo Peter Berger, en lo cómico hay «una incongruencia grotesca, que se percibe de súbito en el contexto de una expectativa totalmente distinta».[3]

Volviendo al ejemplo de *Gutiérrez*, Tono plantea un problema: el traje ha encogido al lavar. En una situación normal, las posibles reacciones se corresponderían con lo que conocemos y esperamos: el marido propondría comprar otro, quizá se enfadaría porque ya es la tercera vez que pasa o a lo mejor diría que no hay dinero y que el niño tendrá que salir a la calle con las mangas a medio brazo. Pero estas expectativas se rompen en el remate del chiste, cuando sugiere una solución que no entra dentro de lo previsto: solo hay que lavar al niño para que encoja. A la sensación de incongruencia contribuye el semblante serio de este caballero con traje y mostacho que está comiéndose un huevo frito. La solución propuesta se desvía de lo que cualquier persona razonable podría plantear y va más allá de lo que sería una equivocación o un error.

Y se puede aplicar también a Chiquito: nadie había contado ni cuenta los chistes así. Tiene precedentes, como hemos visto, además de continuadores que veremos en el poshumor. Pero no esperábamos a un señor de sesenta años con esas expresiones que se pusiera a cantar flamenco en medio de una historia. Estas palabras y comparaciones añaden nuevas incongruencias: «Trabaja menos que el sastre de Tarzán», por ejemplo, nos deja la imagen del héroe de Edgar Rice Burroughs yendo a que le tomen medidas para el taparrabos.

Hay que apuntar que esta teoría no explica todo el humor ni lo explica siempre: no todas las incongruencias resultan graciosas y no

todo lo que es gracioso es incongruente. Por ejemplo, entre los especialistas hay discusiones que rozan lo bizantino sobre si una imitación o una caricatura son congruentes, al ajustarse a su modelo, o son incongruentes porque la risa se produce en la distancia entre el modelo y la imagen que se presenta de él. Además, el mismo hecho incongruente puede ser gracioso o no dependiendo del marco y del contexto en el que se presente: si mañana despierto y me falta un brazo, puede que sea una incongruencia inesperada, pero lo que haré será llamar a urgencias asustadísimo y no ponerme a reír; en cambio, si José López Rubio explica en uno de sus cuentos que un carterista ha robado un brazo en una verbena, esta mutilación se convierte en una ocurrencia divertidísima.

También llega un punto en el que lo inesperado deja de serlo, pero nos sigue haciendo gracia durante un tiempo: a la décima semana que hemos visto a Chiquito ya sabemos más o menos lo que va a hacer y por dónde va a salir. Incluso en actuaciones posteriores podemos ver a Chiquito arrancándose a cantar y dando la impresión de que lo hace porque es lo que se espera que haga. Es congruente consigo mismo, si podemos decirlo así. Hay un periodo bien largo en el que todo esto nos sigue pareciendo gracioso e incluso reconfortante. A pesar de que sepamos lo que va a pasar, siempre que haya cierto margen para algunas sorpresas. De hecho, Chiquito probablemente resultaba más gracioso después de cincuenta actuaciones que a la primera porque habíamos tenido tiempo de aprender sus códigos.

A pesar de todo, la teoría de la incongruencia es la mejor que tenemos, al menos de momento. No es incompatible con las otras dos: en la sátira política, por ejemplo, el humorista se ríe de políticos a quienes considera de algún modo inferiores, y en los carnavales o en los chistes que se cuentan bajo dictaduras, el humor puede servir como válvula de escape. Pero en estos ejemplos será fácil encontrar también una incongruencia que ayude a entenderlos.

Podemos decir que todo el humor parte del absurdo porque todas las incongruencias son absurdas. Pero no todo el humor es humor absurdo. El humor absurdo se basa casi en exclusiva en este mecanismo, en presentar una historia ilógica, inesperada. No hay, al menos a primera vista, crítica política o de costumbres, como en otros ejemplos. Y si la hay, está supeditada a la risa y no al revés. El humorista satírico quiere criticar al Gobierno con sus chistes; el humorista absurdo puede que lo critique, pero solo si eso le sirve para hacer reír. Por supuesto y muy a menudo, estas distinciones serán cuestión de grado y será difícil encontrar ejemplos que podamos considerar de absurdo puro (como lo

es este chiste de Tono) y, al mismo tiempo, será fácil encontrar dosis de absurdo en otros tipos de humor.

Pero, como propone el crítico Martin Esslin hablando del teatro del absurdo, aquí estamos frente al «abandono abierto de los mecanismos racionales y del pensamiento discursivo».[4] El humor absurdo propone un contramundo con su propia lógica y su propio lenguaje, que consiste en llevar a sus últimas consecuencias la lógica y el lenguaje que conocemos y que damos por sentado.[5] El hombre de la portada de Tono aplica el sentido común, o su sentido común, sin desviarse ni un milímetro de lo que le parece lógico. Su razonamiento a nosotros nos parece incongruente, pero en su cabeza sigue prácticamente la estructura de un silogismo aristotélico.

Es decir, el humor absurdo presenta a menudo una versión exagerada y distorsionada de lo que damos por sentado y de lo que nos parece evidente para mostrarnos que nuestra lógica no es tan lógica y que el sentido común no es tan común. Se caracteriza por lo que Berger califica de «asedio al lenguaje», al atacar sus limitaciones, jugando a veces con el sentido literal de lo que se está diciendo. El humor «nos sitúa ante una realidad que es extraña y familiar a la vez y que nos incita a reaccionar considerándola imposible», sugiere Berger. Es decir, nos invita a poner distancia y a vernos desde fuera. Lo absurdo no es el chiste, sino la realidad que ha dado pie a ese chiste: ¿por qué no iba a encoger un niño? ¿Y por qué es normal inventar historias y no aderezarlas con un par de fistros y un poco de flamenco?

El poder cuestionador del humor absurdo puede llegar a nuestra propia existencia. La discrepancia cómica es también una discrepancia cósmica cuando nos damos cuenta, como escribe Berger, de que estamos suspendidos «en una posición ridícula entre los microbios y las estrellas». ¿Por qué tenemos que preocuparnos por trajes que encogen cuando no somos «nada más que un relámpago entre dos eternidades de tinieblas», como escribía Unamuno? ¿Todos nuestros siglos de cultura son algo más que un fistro, es decir, una invención que solo tiene sentido para nosotros mismos?

Cada vez que alguien nos plantea cualquier problema o pregunta y nos la tomamos demasiado en serio, estamos más cerca de descubrir que nuestra posición es mucho más frágil y trágica de lo que nos parece. El absurdo «surge de la colisión entre la seriedad con que tomamos nuestras vidas y la posibilidad perpetua de considerar todo lo que tomamos en serio como arbitrario o cuestionable», escribía el filósofo Thomas Nagel.[6] Porque lo solemne está a un solo paso de lo ridículo. Cada vez que una camiseta encoge, estamos tentados de meternos en la

lavadora para intentar arreglar el estropicio.

Por eso el señor del chiste de Tono está tan enfadado y plantea su propuesta sin ni siquiera levantar la mirada del plato: cree que sabe algo, pero no sabe nada; cree que ha dicho algo con sentido, pero los demás, desde la distancia que nos da el humor, sabemos que no. Y esa distancia nos ayuda a reconocernos en el señor del chiste. A este señor le falta información, pero también a nosotros: nuestro conocimiento de la vida y del universo es incompleto e incoherente, y si no lo fuera veríamos que mucho de lo que creemos cierto es en realidad tan risible como meter a un niño en una lavadora para que quepa bien en su traje.

Y a esto, como veremos, se dedican los cómicos del absurdo. A recordarnos, de forma en apariencia alegre y despreocupada, que el hecho de que estemos en el planeta Tierra es un disparate.

---

1 Jajaja... Es buenísimo.
2 Terry Eagleton, 2019.
3 Peter Berger, 1998.
4 Citado en Neil Cornwell, 2006.
5 Peter Berger, 1998.
6 Thomas Nagel, 1981.

¿EXISTE EL HUMOR ESPAÑOL?

Si nos fijamos en el chiste de Tono, no dudaríamos en catalogarlo de «universal». Es un chiste escrito en español y publicado en una revista española durante la dictadura de Primo de Rivera, pero podríamos traducirlo a cualquier idioma y se comprendería en cualquier cultura en la que la ropa encoja al lavarse.

Una de las ideas que intentaré explicar en el libro es que el humor español no existe. Ni el inglés. Ni el catalán. Ni el francés. Ni el vietnamita. Los mecanismos del humor son universales: nos reímos de la incongruencia, de lo que rompe con nuestras expectativas. No hay un gen que solo tengamos los españoles que nos permita reírnos con los chistes de Chiquito de la Calzada, o al menos entenderlos. No hay persona en el mundo que haya tenido un problema con una lavadora que no entienda el chiste de Tono.

Pero sí hay humor hecho en España. El humor también es una construcción cultural que depende, en parte, de referencias y códigos compartidos. Por ejemplo, un cómico español se reirá de Pedro Sánchez, pero uno francés lo hará con Emmanuel Macron. Estos códigos no sirven solo para países enteros. Cualquier grupo tiene códigos propios y estos códigos pueden ser referentes para el humor: hay chistes sobre profesores que solo entienden quienes pasaron por sus clases y chistes sobre políticos que solo entienden quienes tuvieron que padecerlos, ya sea un alcalde o un presidente de Gobierno. Y los grupos de amigos tienen sus chistes privados, incomprensibles para quienes no vivieron esos momentos, y a quienes se les termina diciendo que «tendrían que haber estado allí». Al final, «allí» puede ser un bar el sábado pasado o la España de la posguerra.

Es decir, todos los chistes son chistes privados: la única diferencia es el número de personas que los entiende, que puede ir de todos los que estuvieron con tu amigo Enrique aquel día en el que Jose le empujó en el Maremágnum a todos los que sepan castellano, por ejemplo.

Por supuesto, estos códigos no son estancos: viajan, se copian, se adaptan y se traducen. Los mismos chistes de Lepe se han contado en Inglaterra sobre los irlandeses, en Francia sobre los belgas y en Estados Unidos sobre los polacos. También ocurre con los chistes de tacaños, sean catalanes o escoceses, y con gran parte de los que se han contado sobre dictadores. Los mecanismos del humor son universales, decíamos,

y a menudo lo que llamamos humor regional o nacional solo es humor traducido.

Además de eso (y por suerte), cada vez estamos más expuestos a códigos culturales de todo el mundo. Sobre todo, de Estados Unidos, que sigue siendo la primera potencia cultural. Entendemos las imitaciones de Trump porque le hemos visto en televisión casi cada día durante más de cuatro años, sabemos seguir la trama de una serie ambientada en una universidad estadounidense porque hemos visto ya muchas parecidas, y nuestros cómicos adoptan el formato del monólogo como autoficción perfeccionado por Lenny Bruce sin que nos resulte ajeno. En cambio, vemos una comedia alemana o a un humorista japonés y no siempre acabamos de pillar de quién se ríen o de qué están hablando.

Lo que puede dificultar la comprensión de cada uno de estos ejemplos cómicos es que el humor no hace explícitos los códigos a los que se refiere. Hay que pillarlo. Si nos lo tienen que explicar, lo acabamos entendiendo, pero ya no nos reímos porque nos han reventado el chiste. De hecho, cuando uno entiende sin ayuda los chistes de una cultura a la que ha llegado hace poco, ya podemos decir que entiende esa cultura, porque comparte y conoce códigos que no hace falta explicar en voz alta. Se ha integrado, si se quiere decir así, en esa cultura que puede ser un país (¡entiendo a Chiquito!) o un grupo de amigos (¡ya sé lo que le hizo Jose a Enrique!).

Pero los códigos no son solo una cuestión del lugar en el que uno esté. También depende de cuándo esté uno allí. Chiquito debutó en la tele en 1994, hace 26 años. Mucha gente de menos de treinta no lo recuerda o ni siquiera lo llegó a ver, y ante uno de sus vídeos probablemente reaccionaría con el mismo estupor que un japonés que estuviera intentando aprender nuestro idioma y hubiese dado por casualidad con una actuación de Chiquito en YouTube. No solo pasa con Chiquito, por supuesto: hay chistes sobre políticos de otras décadas, como Joan Pich i Pon o Fernando Morán, o sobre series casi olvidadas, como *Kojak* o *Verano azul*. Como el humor depende de estos códigos y referencias que no se mencionan ni se aclaran de forma explícita, también corre el peligro envejecer antes que otros géneros.

Ya sé que igual es un poco tarde, pero una vez planteados algunos de los temas del libro, creo que es un buen momento para homenajear a Laurence Sterne y dar paso a la introducción.

INTRODUCCIÓN

Esta introducción y paréntesis tiene como objeto clarificar el plan de la obra que tienes entre manos. Puede parecer que estoy olvidando y obviando a cómicos, pero esto se debe a la organización del libro, que no es estrictamente cronológica, como muestra la posición en la que se encuentran estas páginas introductorias. La intención principal es explicar cómo es el humor que se ha hecho en España (y, salvo algunas excepciones, en español) en los últimos cien años, más o menos. Está estructurado alrededor de cuatro grandes ejes que, espero, ayudarán a entender los grandes rasgos que comparten gran parte de nuestros chistes privados:

Primero, el humor absurdo, comenzando por la otra generación del 27, cuyos textos y dibujos disparatados y alejados de la actualidad concreta encontraron un refugio tras la Guerra Civil en *La Codorniz*. Este humor absurdo sirvió de escuela y dio paso a cómicos televisivos como Tip y Coll, Faemino y Cansado, Chiquito y los Chanantes, entre otros.

Después hablaré de la chapuza como hilo conductor de gran parte del humor que se ha hecho en nuestro país. Desde el costumbrismo negro de Azcona y Berlanga a las parodias, pasando por los tebeos de Ibáñez y Jan. Gran parte de nuestra comedia es una nueva picaresca, la continuación del esperpento y una puesta en escena actualizada de la astracanada. Es muy difícil imaginarse a un héroe español que salva un mundo del que hace ya unos siglos somos periferia. En España no podíamos tener a Batman o a James Bond, pero sí a Superlópez y a Mortadelo y Filemón.

En la tercera parte me detendré en la sátira: hablaré de los chistes que se contaban más o menos a escondidas sobre Franco, del boom de las revistas satíricas de la transición, de *Caiga quien caiga* y de *El Mundo Today*. ¿Se puede derrocar a un Gobierno con chistes? ¿O es contraproducente porque es una pequeña válvula de escape que lleva a la inacción? ¿De verdad todos los humoristas son de izquierdas? En este apartado también me detendré en los límites del humor, hablando de chistes sobre atentados y pandemias, e intentando responder a la pregunta de si esto está bien, si está mal o si en realidad da lo mismo.

Por último, hablaré de cómo ha evolucionado el chiste tradicional, sin llegar a morir. Empezaré por el Imperio romano y pasaré por los

cuentachistes televisivos y los monologuistas, hasta llegar a los memes, que no son más que chistes, pero contados de otra manera porque la forma de siempre ya no tiene gracia.

Esta estructura me permitirá agrupar cómicos e ideas por temas, aunque se pierda el orden cronológico y algunas obras y humoristas se queden fuera. No se trata solo de que no quepa todo el mundo, que también, sino de que además no todo el mundo encaja con el hilo argumental que desarrollo en estas páginas. Puede parecer injusto, pero mi objetivo no ha sido el de elaborar un catálogo del mejor humor hecho en España. Este libro no es el canon español del humor. De hecho, salen algunos ejemplos que ni siquiera se puede decir que sean «buenos». Lo que yo quería era algo más sencillo: explicar cómo es el humor que se hace en España y por qué digo «humor que se hace en España» y no «humor español», igual que diría «humor que se hace en Inglaterra» y no «humor inglés».

Se trata además de una idea muy amplia del humor: vamos a hablar de la literatura de Gómez de la Serna, de los monólogos de Gila, de los sketches de los Chanantes y de las películas de Esteso y Pajares. Es decir, de cualquier obra o espectáculo que tenga por objeto principal hacer reír, sea una novela, una película o un concurso de televisión. Para comprender de qué nos reímos aquí tenemos que detenernos en Jardiel Poncela, en Tip y Coll, en *No te rías que es peor*, en Mortadelo, en Berlanga y, por supuesto, en Gila. Todos nos ayudarán a entender de qué nos reímos y por qué.

Sigamos, pues, en la década de 1920, más o menos cuando se publicó la portada de Tono de la que estábamos hablando. Tenemos que ir a Madrid, donde un escritor está a punto de ponerse un guante enorme. Y tenemos que comenzar por algo que parece muy serio —las vanguardias, nada menos—, pero que enseguida veremos que unos cuantos las entendieron como un movimiento que permitía reconocer las posibilidades del humor y de la comedia para darle la vuelta a todo.

UN HUMOR NUEVO

Como decíamos, los mecanismos del humor son universales, pero las referencias no siempre lo son. Quizá no haya humor inglés, catalán o español, pero sí hay humor hecho en Inglaterra, en Cataluña y en España. El humor necesita un contexto que incluso es necesario para entender mejor el humor absurdo.

En el caso del humor hecho en España, podemos comenzar por un contexto muy concreto: el Retiro de Madrid, en 1928. Unas cuantas décadas antes de que actuaran en el mismo parque Pedro Reyes y Pablo Carbonell, o Faemino y Cansado, Ramón Gómez de la Serna dio un discurso ante una audiencia que se intuye escasa debido a los entusiastas, pero no numerosos aplausos del final. El escritor comienza glosando las bondades de su monóculo sin cristal, que sirve para anotar lo que las cosas tienen de extraordinario. Luego muestra otro monóculo, de nuevo rico, que le da a uno «tono de barón… de barón de algo». Después, pasa a imitar a un gallo y, por último, muestra el elemento que le sirve para arrastrar las multitudes: una enorme mano de trapo que se pone a modo de guante. «Cuando se le dice a la multitud "por ahí", la multitud sigue ese camino», asegura Gómez De la Serna, que añade que esta mano casi grotesca tiene muchas utilidades, como la de apaciguar al público, cazar las ideas como mariposas o señalar cinco razones. «Todo el mundo, ante tamañas razones, baja la cabeza apabullado». La mano, por último, le sirve al orador para «preparar su planear» e ir anunciando el final de su discurso, cuando colocará su mano sobre la mesa y recibirá su merecida ovación.

Ramón subido a un trapecio en el Circo Price (1923).
Fotografía de Luis Ramón Marín.

Estas conferencias (o actuaciones) de Ramón eran frecuentes: el escritor había dado charlas subido a un elefante o a un trapecio de circo, por ejemplo. Una vez, en la Academia de Jurisprudencia de Madrid, se presentó ante el público para leer una carta en la que se disculpaba por no poder estar en el acto al encontrarse enfermo.[1] La ventaja de *El orador*, *El orador bluff* o *La mano*, pues así se ha llamado esta pieza, es que está filmada, gracias al burgalés Feliciano Vitores, lo que ha llevado a que muchos comparen a este autor con los monologuistas actuales y aseguren que se trata de un precursor del *stand-up*. El corto, sin rótulos

y de apenas cuatro minutos nos permite atisbar y terminar de comprender la fascinación que Ramón provocaba en el café Pombo, donde reunía a admiradores, curiosos y aspirantes a escritores.

Ramón fue un autor prolífico;[2] en su obra, el humor lírico e imaginativo es constante. Especialmente en las *Greguerías*, que recogió en varios libros, siendo el primero de 1917, y que son versiones líricas de un chiste, o versiones humorísticas de un símil poético, como se prefiera:

En el cisne se unen el ángel y la serpiente.
El corazón es un puño cerrado que boxea dentro del pecho.
El más pequeño ferrocarril del mundo es la oruga.

También contribuyó a difundir las vanguardias en España. En 1909, había publicado en su revista *Prometeo* la traducción del *Manifiesto y fundación del futurismo* de Marinetti y al año siguiente publicó la *Proclama futurista a los españoles*, con prólogo de su autoría, aunque firmado como Tristán. El futurismo ofrecía la visión de un universo caótico y a la vez poético, que anticipó el teatro del absurdo, en el que también influyeron el dadaísmo y el surrealismo.[3]

Su visión de la vanguardia estaba ligada al humor. No solo por su inclinación personal, sino también porque, como escribe Raquel Pelta, los años veinte y treinta fueron una «época dorada para el humor», apoyado «por el prestigio de críticos de arte como José Francés —que instituirá los Salones de Humoristas en 1917— o por el de filósofos como Ortega y Gasset, que en *La deshumanización del arte*, libro publicado en 1925, describía la comicidad como una cualidad inherente a la inspiración joven y como un rasgo propio de las nuevas estéticas».[4] Atrás quedaban lo cursi y lo sentimental. Lo moderno hace cien años era provocar el cortocircuito mental del humor.

Ortega explica en este texto que el arte contemporáneo va contra la realidad: «Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla», dejándonos no con representaciones realistas, sino «encerrados en un universo abstruso» y forzándonos «a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente». Aquí hay ecos de *La risa*, ensayo de Henri Bergson sobre el humor publicado en 1900, en el que propone que el humor surge cuando descubrimos lo mecánico, «como un intruso», en «la viva continuidad de los asuntos humanos». Nos reímos de lo repetitivo, de lo inconsciente, de lo obsesivo, de lo que no se adapta a las circunstancias, como cuando el Coyote sigue intentando capturar al Correcaminos, como si fuera

absolutamente incapaz de hacer cualquier otra cosa. Según Bergson, cuanto más nos parecemos a una máquina, más cómicos resultamos.

Es una época también de reflexión sobre el humor: aparte del libro mencionado de Bergson, en 1905 Freud publica *El chiste y su relación con el inconsciente*; en 1908 Luigi Pirandello publica *El humorismo*; en 1919, Pío Baroja publica su *En la caverna del humorismo*. Ramón publica en 1930 y en *Revista de Occidente*, fundada por el propio Ortega, un artículo titulado «Gravedad e importancia en el humorismo», que luego retitularía como *Humorismo*.

En esta obra, Ramón le da la razón a Ortega y asegura que el humor ya lo domina todo: «Sin querérsele reconocer del todo estado, el humorismo inunda la vida contemporánea, domina en casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea». De hecho, para Gómez De la Serna, el humor no es solo un recurso estético y literario: «La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable». Porque «casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida».

Ramón inicia así la renovación del humor y lo confirma como una opción artística, literaria y vital, al margen de prejuicios. Esto es importante destacarlo: se suele menospreciar la comedia como un género mejor y se suele pensar que es más elevado hacer llorar que hacer reír, pero Ramón le da la vuelta a esa idea y subraya el potencial reflexivo, analítico y descriptivo de la risa. Como escribe Mery Cuesta en *Humor absurdo*, este autor es «el gran generador de esa potencia transmisora, catalizador de la tradición humorística en España en su vertiente absurda». Ramón inicia así el camino del humor absurdo en España, un camino que llega hasta los Chanantes y los Vengamonjas, pasando por Tip y Coll, Faemino y Cansado, y Chiquito de la Calzada: un humor nuevo e influido por las vanguardias del primer tercio de siglo y que en España se adelantará a la literatura europea del absurdo gracias a la generación del 27.

Pero la otra, la de los cómicos, no los poetas.

El arte también tiene forma de chiste

El arte del primer tercio de siglo deja de tomarse a sí mismo en serio y recupera el juego: «La nueva inspiración es siempre, indefectible, cómica —escribe Ortega —. Toda ella suena en esa sola cuerda y tono. La comicidad será más o menos violenta y correrá desde la franca clownería hasta el leve guiño irónico, pero no falta nunca». Y añade: «El arte mismo se hace broma».

Como ejemplos más que conocidos, podemos recordar *La fuente* (1917), de Duchamp, un urinario que se puede leer como un chiste sobre la obra artística y que también es la pieza que más reflexiones ha suscitado sobre el arte. O *L.H.O.O.Q.* (1919), también de Duchamp, que consiste en una postal de la Gioconda a la que añadió bigote y perilla a lápiz. «Dudo mucho —añade el filósofo— que a un joven de hoy le pueda interesar un verso, una pincelada, un sonido que no lleve dentro de sí un reflejo irónico».

---

1 «Greguerías, de Ramón Gómez de la Serna», publicado en *El País* (17 de octubre de 2003).

2 No lo llamo Ramón por un exceso de confianza, sino porque así se le llama incluso en los manuales: Martín de Riquer y José María Valverde escriben de él en su *Historia de la literatura universal* que es Ramón «por antonomasia».

3 Neil Cornwell, 2006.

4 En *Los humoristas del 27*, 2002.

LA SONRISA CIVILIZADA DE LA OTRA GENERACIÓN DEL 27

Ramón empezó a organizar su tertulia los sábados por la noche en el café botillería de Pombo a partir de 1912. Josep Pla describe una visita al local en su *Madrid, 1921. Un dietari*: habla de una tertulia «abierta y generosa», frecuentada por «una banda innumerable de artistas, de literatos, de escritores jóvenes» con cara de no haber cenado.

Pombo tenía competencia y si a alguien no le gustaba una tertulia o le apetecía probar otra, había alternativas. «Lo que sobraban en Madrid eran tertulias», como escribe Andrés Trapiello.[1] Entre los habituales de Pombo se encontraba un puñado de escritores jóvenes que influidos por Ramón van a renovar el humor en España con sus obras de teatro, sus artículos, sus cuentos y sus novelas.

Uno de ellos era José López Rubio, que leyó su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1983. En este texto recordaba que Pedro Laín Entralgo ya hablaba de dos generaciones del 27: una, la de los poetas, y otra, «la de los *renovadores* —los creadores más bien—, del humor contemporáneo». López Rubio explica que estos autores practicaban un «humorismo alejado de las cuestiones políticas, reflexivo más que efectista, que llegaría a marcar una influencia en las generaciones de posguerra». También era un humor «que requería una pequeña preparación mental para su comprensión, que incidía antes en el cerebro que en los nervios».

En este discurso se hablaba de Ramón Gómez de la Serna como «Sumo Pontífice», con un Cónclave Cardenalicio integrado por Edgar Neville (1899-1967), Enrique Jardiel Poncela (1901-1952), Tono (Antonio Lara de Gavilán, 1896-1978), Miguel Mihura (1905-1977) y el mismo José López Rubio (1903-1996). En 1983, este último era el único que aún vivía. También fue el primero en leer su discurso de entrada en la RAE: Miguel Mihura fue elegido académico en 1976, pero falleció antes de poder hacerlo.

El escritor cuenta que fue Neville quien lo llevó a la tertulia de Pombo, después de conocerse en la revista *Buen Humor*. Por entonces, Neville ya era amigo de Tono, que «hacía caricatura y portadas de revistas de modas. Vivía con una bohemia de la cual no se ha podido sacudir nunca. Iba siempre muy elegante y milagrosamente le nacía un duro en el bolsillo casi todos los días».[2] López Rubio era además amigo

de Jardiel Poncela, con quien había estudiado en el Instituto de San Isidro.

Ramón no fue el único maestro de esta generación. López Rubio escribió que tanto él como Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez «retorcieron, descoyuntaron el humor, que andaba demasiado coyuntado, y terminaron de abrir, al viento fresco de la buena nueva, las ventanas que aún quedaban cerradas o apenas entreabiertas». Mihura escribiría que Camba, «con su humor filosófico, breve y agudo, le vio la trampa a todo y aclaró nuestras ideas sobre la vida, con una visión internacional. Fernández Flórez, más humano, más tierno, nos enseñó a reírnos, humilde y dulcemente, de nosotros mismos. Y Ramón, como un mago, nos colocó en las narices las gafas del cine en relieve, y nos hizo ver las cosas y los hombres de un modo distinto a cómo las veíamos anteriormente».[3]

A estas influencias, hay que añadir la del teatro del astracán de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, por su apuesta por el humor disparatado, su ritmo acelerado, los juegos de palabras insensatos y la renuncia, al menos parcial, a la verosimilitud. Para el propio Mihura, el astracán fue «un mundo nuevo y desconocido, donde existían barbas postizas que jamás se podían despegar, y herencias fantásticas e incobrables, y verdugos por equivocación, y náufragos en islas desiertas que se comían los unos a los otros».[4]

Este humor rompe con el que había venido imperando hasta entonces. Como escriben María Dolores Rebes y Francisco García Pavón en *España en sus humoristas (1885-1936)*, el humor anterior a los años veinte, «en los que se inicia la deshumanización del arte, es de la más vieja solera figurativa. La exageración, el pintoresquismo, el contraste, el costumbrismo, el juego de palabras, la burla casi sangrienta de las propias miserias (hambre, ignorancia, incultura, etc.) son sus bisagras maestras». Es un humor costumbrista en el que, por ejemplo, Luis Taboada se reía del ahorro exagerado que exige, durante todo el año, el veraneo, o de cómo los empleados más vagos son los señoritos colocados por su padre o su tío.

¿Y cómo era este humor nuevo? Veamos un ejemplo:

—¿Y dices que ese muchacho es albañil?
—Sí: es un chico muy modesto; ya es oficial, pero baila como un peón...

Es el diálogo de uno de los dibujos que publicó Miguel Mihura en la revista *Buen humor*. Esta cabecera se publicó entre 1921 y 1931, bajo la dirección de Sileno, seudónimo del caricaturista Pedro Antonio

Villahermosa y Borao, con López Rubio como secretario de redacción. En ella colaborarían los cinco miembros citados de esta otra generación del 27 y buena parte de los nombres que luego irían a parar a *La Codorniz*.

Buen Humor «acostumbró y aficionó a la gente a leer humor», escribía Mihura, gracias a su «sonrisa inteligente, civilizada y de buen gusto», muy basada, como en el ejemplo, en el humor absurdo y con el lenguaje. Y añadía: «Los que creían que el humor limpio no podía existir en España, y siempre estaban dando la lata con Quevedo y con Clarín, y con la gracia española, se convencieron de que el humor español también puede existir y florecer donde haya un grupo de personas bien educadas».

Este humor era español, porque al fin y al cabo se hacía aquí, pero también muy internacional: la revista incluía una sección, «Del buen humor ajeno», en la que se publicaba a autores extranjeros. El propio López Rubio tradujo los cuentos del francés Pierre-Henri Cami, que influyó en el humor de esta generación, nombre al que hay que añadir los de autores italianos de la revista *Bertoldo*, como Giovanni Mosca, Giovannino Guareschi y Carlo Manzoni, que también aparecerían más tarde traducidos en *La Codorniz*.

Neville se mostraba reticente a reconocer esta influencia: «Los italianos no tuvieron nada que enseñarnos a nosotros». Y añadía: «Aquí hacíamos ese humor desorbitado antes que ellos».[5] Ivan Tubau le daba la razón en *El humor gráfico en la prensa del franquismo*: «Españoles e italianos llevaron a cabo parecidos hallazgos al mismo tiempo. Lo cual no deja de tener su lógica, pues parece natural que un periodo de censura, que imposibilita el humor crítico, estimule las búsquedas de los dibujantes en el campo del humor evasivo», en el que autores de estos países «alcanzaron cotas difícilmente superables». En todo caso, el humor que hacen y en el que se fijan es fácil de traducir y viaja bien, precisamente por no depender tanto de referencias históricas, políticas y sociales concretas, sea porque se quiere evitar la censura o simplemente porque es el que estos autores prefieren, como era el caso de Tono y Mihura.

Se trata de un humor emparentado con las vanguardias artísticas y literarias europeas que actúa como «un arma potente con la que ridiculizar la moral, la pasión, el dolor, la piedad, el amor y la política».[6]

---

1 En la introducción a *Pombo*, de Ramón Gómez de la Serna.

2 Citado en Emilio González-Grano de Oro, 2005.

3 En «Periodismo de humor», incluido en *Prosa y obra gráfica*.
4 Mihura, *ibidem*.
5 Citado en la introducción a *El baile. Cuentos y relatos cortos*.
6 En *Los humoristas del 27*, 2002.

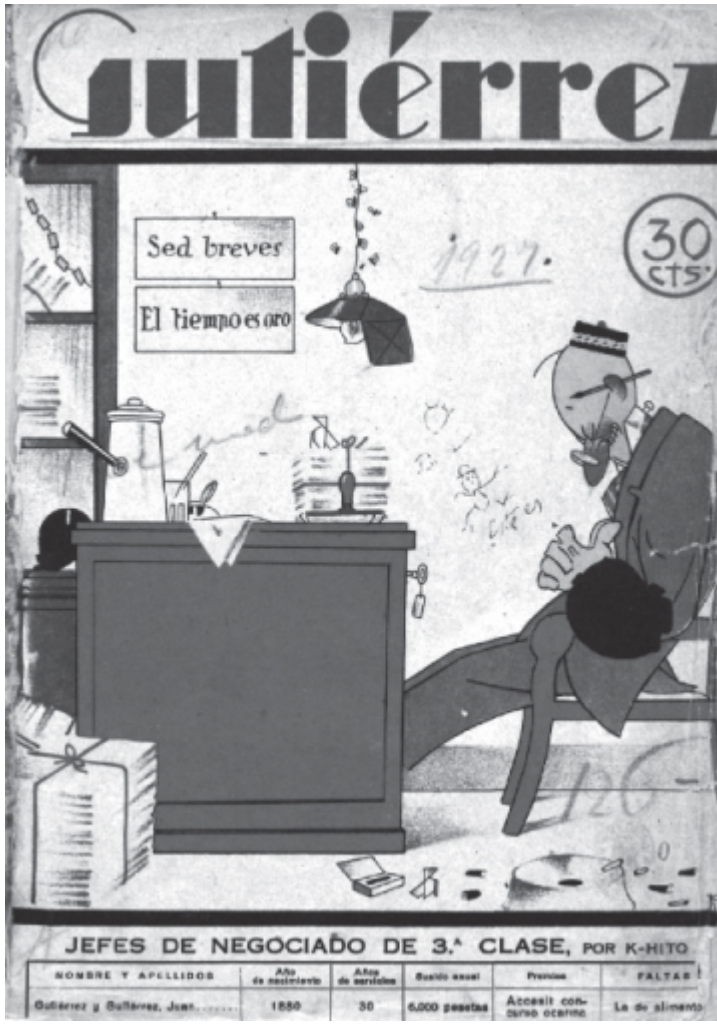
CONTRA LOS SEÑORES ENFADADOS

—¿Ves, hija mía? El lobo se comió al cordero porque el cordero era malo.

—Claro. Si hubiera sido bueno, nos lo habríamos comido nosotros.

Este diálogo de Tono se publicó ya en *Gutiérrez*, revista con la que comenzaron a colaborar antes incluso del cierre de *Buen humor*. La revista nació en 1927 bajo la dirección de Ricardo García López (1890-1984), dibujante que firmaba como K-Hito. *Gutiérrez* será el gran punto de unión de estos autores durante años, antes de la guerra y de *La Codorniz*.

El Juan Gutiérrez Gutiérrez que daba nombre a la publicación y aparecía en viñetas y firmaba textos (escritos por K-Hito) era un personaje que trabajaba como «jefe del Negociado de Incobrables de la Dirección General de Cuentas Atrasadas». Era un representante cómico de la clase media, que servía de contraste para subrayar el humor imaginativo, absurdo y personalísimo de la revista. Protagonizó la primera portada, en la que se le veía dormitando frente a su escritorio, con los manguitos puestos. El suelo estaba lleno de colillas y, repartidas por su despacho, se podían ver un par de pajaritas de papel. Había dos carteles: «Sed breves» y «El tiempo es oro».



Primera portada de *Gutiérrez*, 7 de mayo de 1927.
Biblioteca Nacional de España.

En esta publicación se acuñó el término «humor nuevo». Apareció por primera vez en el número 40, publicado el 3 de marzo de 1928,[1] como encabezamiento de un relato titulado *Elsa López, la rubia fatal y alambrista*, escrito e ilustrado por Miguel Mihura. El relato es un disparate en el que una equilibrista convence a un payaso para que mate a su padre, salga a escena llorando y consiga, por fin el aplauso del público. Sin ese aplauso, su amor es imposible, «como afeitarse con un triciclo».

Los textos de la revista se alejan del costumbrismo y se meten de lleno en el humor absurdo. Por ejemplo, Mihura publica en esta revista cuentos en los que se han olvidado de ponerle mar a un pueblo pesquero

y en los que un matrimonio de Albacete solo tiene hijos noruegos.[2] Sus textos y viñetas, como las de sus compañeros, a menudo parten de lo cotidiano para ir adentrando al lector en un terreno que poco a poco se va distorsionando y mostrando sus propias reglas disparatadas. Como en «Las verbenitas madrileñas», que no tenía mucho que ver con lo que escribieron sobre estas fiestas Taboada o incluso Fernández Flórez. «Una verbenita madrileña —empieza Mihura— es un espectáculo curioso, como ver cortarle la cabeza a un niño de doce años de Yokohama». En las verbenas, «al que va mejor vestido de estudiante de cuarto año de Medicina, le rodea enseguida un grupo compuesto de 65 señoritas» que contestan a coro a los comentarios del estudiante.

Entre las convenciones de las que se burlan están el dinero y los negocios: Mihura escribe en *Esa puesta de sol de lunes le ha salido a usted muy bonita*, publicado en *Gutiérrez*, la historia de un hombre que compra el pedazo de campo por donde se pone el sol a cambio de su «magnífico bigote», con el objetivo de cobrar entrada a quien quiera ver el ocaso».[3] López Rubio firmó un cuento similar unos meses antes,[4] *El dueño de la i*, en el que un conde descubre que es el dueño de esta vocal y comienza a cobrar a todos los que la usan. El conde ganó tanto dinero que decidió comprar otra letra, optando por la más barata, la X. Pero de esta sí que pudo prescindir todo el mundo y el hombre acabó arruinado.

Todo lo serio, sentimental y cursi es objeto de burla. Incluidos, obviamente, los señores serios. Como escribía Jardiel ya en *Buen humor*: «Hay demasiados señores serios en España, demasiados señores de gran abdomen que no ríen casi nunca, porque en el lugar correspondiente al cerebro tienen un kilo de pasta para sopa».[5] Estos señores son como el que quería lavar al niño para encogerlo en la portada de *Gutiérrez*, o los que aparecen en *Mis memorias* (1948), de Mihura:

—Recibirá la visita de mis padrinos —decían los señores de antes, muy enfadados, pues aquellos señores estaban siempre muy enfadados y tomaban la vida muy en serio, como si todo fuese verdad, que ya sabemos que no lo es.

Los señores tienen su contrapartida en las tías agrias de Mihura, que «llevan los sombreros más feos del mundo», y a las que el autor acusa de haber hecho de «nosotros unos niños tristes, tímidos y cursis».

Cómo se hace una revista de humor

Una comparación nos servirá para ver cómo el humor nuevo renovó los textos cómicos tradicionales, llevándolos al terreno del absurdo. En 1919, Julio Camba

publicó un artículo en el diario *El Sol*, titulado «Los periódicos se hacen solos». Y escribía: «Ordinariamente, los redactores nos reuníamos en torno de una mesa muy grande, pedíamos café y comenzábamos a charlar y a fumar pitillos. Abajo estaban los talleres. ¿Por qué procedimiento se transformaba nuestra conversación en artículos y noticias? Yo lo ignoro; pero ello es que, poco a poco, el periódico iba haciéndose».

Cuatro años más tarde, en 1923, López Rubio publicó un texto titulado «*Buen humor* se hace solo», en el que cuenta que ni los redactores escriben sus artículos ni los dibujantes se aplican a sus viñetas: «Cuando los domingos se pone a la venta el número corriente, somos nosotros los primeros sorprendidos. La noche del sábado la pasamos en una penosa ansiedad. ¿Qué saldrá en el número de mañana?».

Y en 1928, Fernando Perdiguero Camps (Menda) llevó esta misma idea aún mas al extremo en *Gutiérrez*, con el humor excesivo y casi barroco que le caracterizaba y que apabullaba al lector con un torrente de chistes y detalles humorísticos. En este caso el chiste es el contrario, la revista se hace por completo cada semana, con cuidado extremo: «Para el papel de las páginas interiores empleamos piezas nuevas de popelín, piqué y gasa fenificada. Las cubiertas las hacemos con las últimas novedades en cretonas para camas turcas.

Este «humor nuevo» cristalizará, como veremos, en *La Codorniz*, la gran revista de humor en España hasta que lleguen las publicaciones satíricas de los años setenta. Pero los autores del nuevo humor no publicaron solo en revistas. Poco a poco, se abrieron camino en otras áreas literarias, con relatos, novelas y, sobre todo, obras de teatro. Veamos:

1. Los cuentos inverosímiles de López Rubio. Este autor publica sus *Cuentos inverosímiles* en 1924, recogiendo textos publicados en *Los Lunes de El Imparcial*. Aunque su humor no es tan disparatado como el de sus compañeros sí es, justamente, «inverosímil»: en estos cuentos de López Rubio tenemos por ejemplo a un señor que explica que un carterista le robó un brazo en una verbena, hecho que se cuenta casi de pasada: «En fin, una noche, en la Verbena de la Paloma, entre la multitud que me apretujaba, eché de ver que me habían quitado el brazo izquierdo…». Este autor también publicará *Roque Six*, su única novela, en 1928. Se trata de un texto vanguardista, lírico y humorístico, pero sin llegar al nivel de disparate cómico de las novelas de Jardiel Poncela. Explica la historia de Roque Fernández, que al morir se reencarna y vive cinco vidas más, ya sea como Jean Rocherier, empleado del Ministerio de Justicia francés, o como el reverendo Farjeón, de Ainsworth,

Nebraska, Estados Unidos. El autor muestra a su personaje arrojado a cada una de sus vidas sin poder encontrarle explicación a tanto ajetreo.

2. La anestesia del corazón de Neville y Jardiel Poncela. Edgar Neville publica por entregas entre 1925 y 1929 la que está considerada como primera novela del humor nuevo, *Don Clorato de Potasa*, una narración cuya deshumanización le hace llegar a cierto amoralismo suavizado por el marco humorístico, distanciado y casi onírico: al inicio de la novela, los dos protagonistas asesinan y roban a una baronesa, a pesar de ciertas reticencias iniciales, que son tan absurdas como el resto del libro. El asesinato se enmarca casi como otra más de las convenciones sociales que comienzan con las visitas a la baronesa, que les propone que roben sus posesiones: «Nosotros, bien comprendemos que la debíamos desvalijar. Pero no nos atrevemos. ¡Como somos nuevos! Tal vez otro domingo».

Al presentar así el asesinato, como parte de las visitas y las conversaciones habituales de la burguesía, se logra un distanciamiento que provoca el humor y no el espanto. «El mayor enemigo de la risa es la emoción», escribió Bergson, que apuntaba que lo cómico necesita de «una anestesia momentánea del corazón». Como escribe el filósofo John Morreall, el humor se basa en gran medida en la «desconexión emocional», un mecanismo psicológico que nos ayuda a tomar distancia para reírnos y para ver las cosas con una perspectiva diferente y, por lo general, enriquecedora. Es el mecanismo que nos permite, por ejemplo, reírnos de nosotros mismos o de un chiste de humor negro.[6] Neville logra este distanciamiento, como decíamos, con la parodia de las convenciones de la burguesía, que se convierten en automatismos, en decorados que son pura fachada. Esta anestesia está presente en el humor deshumanizado, pero la clave es la palabra *momentánea*: el humor necesita que nos distanciemos de las emociones, pero tienen que estar presentes, porque si no, no haría falta anestesiar nada. Se hace humor sobre lo que importa y no sobre lo que nos da igual, y el humor no lleva a que nos dé igual lo que nos importa, sino que simplemente nos permite analizarlo desde otra perspectiva.

Podemos ver una técnica similar en los textos de Enrique Jardiel Poncela. En los años treinta, Jardiel estrena teatro en estilo del humor nuevo, incluyendo una de sus mejores obras, *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*, en la que los protagonistas logran la inmortalidad… Y se aburren, como buenos niños pera de la época.

Su éxito en la escena fue irregular, alternando grandes estrenos con textos incomprendidos o ignorados. En cambio, sus cuatro novelas

fueron exitazos. Publicó la primera en 1929: *Amor se escribe sin hache*. Seguirían *Espérame en Siberia, vida mía* (1930), *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1931) y *La Tournée de Dios* (1932). En las tres primeras, parodia las novelas románticas (incluyendo la figura de Don Juan en la tercera) y en la cuarta imagina una visita de Dios a la Tierra, comenzando por España.

Alguna de las portadas de las novelas de Jardiel.

Jardiel ofrece en estos libros, más incluso que en sus comedias, tramas desconyuntadas llenas de exageraciones y casualidades increíbles: «Solo lo inverosímil me atrae y me subyuga —escribe Jardiel Poncela—; de tal suerte que lo que hay de verosímil en mis obras lo he construido siempre como concesión y repugnancia». En estos libros se hace también patente la influencia de las vanguardias: Jardiel juega con la tipografía e incluye anuncios, tarjetas de visita, dibujos y onomatopeyas, llegando a simular el paso de un tren por el túnel en *¡Espérame en Siberia, vida mía!* con varias páginas en negro, a lo que podemos sumar el desorden cronológico de los capítulos de *La tournée de Dios*.

Una de las técnicas que usa para que no abandonemos la novela aturdidos por tanto disparate es precisamente el distanciamiento. Jardiel nos recuerda continuamente que estamos frente a un texto y que, por tanto, todo forma parte de un juego literario: en sus novelas hay prólogos de decenas de páginas, interpelaciones al lector —a veces

incluso diálogos con él— y frases que hacen referencia al propio libro: «Ya comprendo que no es lícito llegar hasta aquí sin haber empezado a narrar el episodio que constituye la trama de esta novela. Voy a contarlo y el lector podrá enterarse de ello inmediatamente».[7] En esta misma novela, *Amor se escribe sin hache*, hay incluso referencias al propio libro que se está leyendo: Zambombo le quiere explicar a Sylvia sus cuatro amores, que ya ha contado a su amigo Fermín unas páginas antes.

—Los cuatro han sido relatados por su autor en una novela cuya tercera edición se ha puesto a la venta hace poco.
—¿Amor se escribe sin hache?
—La misma.

Al distanciarnos, Jardiel consigue dos cosas: primero, no llegamos ni siquiera a suspender nuestra incredulidad. No nos metemos en la historia como haríamos, por ejemplo, con *Madame Bovary*, y, por tanto, no nos saca de ella cuando nos dice que el protagonista de *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* ha estado con 36.857 mujeres. Si hablara en serio, nos pondríamos a hacer cálculos para comprobar si la cifra es creíble, pero como no nos ha dejado ni entrar en la historia, somos conscientes de que estamos ante un artificio y podemos disfrutar de los chistes como lo que son, juegos, sin tener que plantearnos si las tramas y detalles son verosímiles o no.

Segundo, el distanciamiento hace más difícil que nos preocupemos por los personajes, al verlos más como marionetas de guiñol que como otras personas. Esto ayuda a que no nos sintamos mal (o no demasiado mal) cuando Sylvia le es infiel a Zambombo en *Amor se escribe sin hache*, por ejemplo. Esta técnica también permite a los autores ir presentando lo que en otros contextos serían atrocidades. Por ejemplo, nos seguimos riendo cuando los protagonistas de *Don Clorato de Potasa* van a la cárcel tras asesinar a una pobre baronesa o cuando el protagonista de *Ni pobre ni rico sino todo lo contrario*, de Tono y Mihura, acaba sin un duro y sin prometida.

El objetivo no es poder disfrutar con la crueldad, sino poner de manifiesto vicios, hipocresías y lugares comunes: siguiendo a Ramón, Jardiel escribió que el humor es también una forma de expresar ideas, probablemente menos sentimental y más analítica que el drama. Para este autor, «lo sentimental y dramático es lo popular y primario, y lo cómico o humorístico, lo aristocrático y selecto». Y añade: «Nada como el desdén hacia la risa revela incultura, vida primaria». El humorismo, explica, «es el alma que analiza y se ríe de lo analizado».[8]

Este distanciamiento deshumanizador no siempre combate algunos de los defectos que también tienen sus novelas y los textos de los demás autores de la otra generación del 27. Como, por ejemplo, una trama deslavazada con acciones a menudo inconexas, y, especialmente en el caso de Jardiel, una misoginia que a veces es inusitadamente violenta y que permea los cuatro libros, por mucho que también haya personajes femeninos libres y seguros de sí mismos. No se trata solo de que estemos hablando de «otra época». Tanto narrador como personajes llegan a mostrar un nivel de desencanto e incluso de ira que en ocasiones sorprende por su gratuidad. Por ejemplo, en *La tournée de Dios* Federico acusa a Natalia de haberle mentido, como hacen, dice, todas las mujeres: «Engañáis siempre en todo, por todo y para todo. Engañáis porque lleváis el engaño en la masa de la sangre, revuelto con los leucocitos, los eritrocitos y los bacilos de Eberth».

Hay que tener en cuenta que este distanciamiento no siempre es total y no siempre se busca de forma tan deliberada: muchas de las interpelaciones de Jardiel al lector buscan no solo esta anestesia emocional, sino también su complicidad. Y, además, en su cuarta novela renuncia en gran medida a esta técnica para expresar un desencanto que en las primeras páginas es algo más cáustico y cínico de lo habitual:

—Pero y todo esto, la Vida, la Muerte, la Tierra, el Mundo, el Universo, ¿para qué?, ¿para qué?...
Y Dios contesta con su sonrisa más fatigada y melancólica estas palabras extraordinarias:
—Lo mismo me pregunto Yo, hijo mío... ¿PARA QUÉ?

Y se convierte ya en desesperanza en el discurso final de Dios y en su decisión de no salvar la vida de un niño pequeño: la sonrisa se congela para dar paso a un nihilismo descarnadísimo.

3. Una obra escrita en la cama. El mismo año que Jardiel publica *La tournée de Dios*, Mihura termina de escribir *Tres sombreros de copa*, una de las obras maestras del humor absurdo. Mihura trabajó de guionista del cómico Alady durante 1930 y 1931, lo que lo inspiró para escribir esta obra de teatro disparatada en la que el apocado Dionisio pasa la noche antes de su boda recibiendo la visita en su habitación de hotel de una compañía de revistas y, en especial, de Paula, lo que le sirve para criticar las convenciones de la burguesía gracias a un texto lleno de diálogos disparados. La escribió en la cama, pero no por decadentismo literario, sino por una coxalgia —fuertes dolores de cadera—, provocada por una caída en bici de la infancia, que lo obligó a operarse y a pasar

una larga recuperación: «Yo no me lo tomé demasiado a pecho, entre otras cosas, porque a mí eso de estar en la cama siempre me ha gustado muchísimo».[9]

Mihura no pudo estrenar su obra hasta 1952, veinte años más tarde. Como diría López Rubio: «los empresarios encontraron imposible el estreno de aquella comedia». Su humor «no podía pasar todavía por la aduana de los escenarios, considerado como materia explosiva». A cambio, la obra se sigue representando hoy en día.

Tan mal le supo este fracaso que Mihura pensó en dejar el teatro y hacer unas oposiciones. De hecho, entró a trabajar en el Ministerio de Justicia. Su jefe, que lo conocía, le dijo que se dedicara a lo suyo, a escribir y a dibujar: «Y aquí no tiene que venir nada más que una vez al mes: el día de la nómina. ¡Pues estaría bueno!». Mihura siguió las instrucciones de su jefe al pie de la letra porque a los jefes no se les lleva la contraria.

Estreno de *Cuatro corazones sin freno y marcha atrás*.

4. Un viaje a Hollywood. La dolencia de Mihura no solo lo tuvo prostrado en cama durante meses. También tuvo otra consecuencia: fue el único de los cinco miembros de la otra generación del 27 que no viajó a Hollywood. Todo empezó con Edgar Neville, quien, recordemos, venía de buena familia: era hijo de un ingeniero inglés y de la condesa de Berlanga de Duero, título que heredó. Se encontró a finales de los años

veinte con un destino diplomático en Washington, aunque el trabajo no le entusiasmaba, precisamente: se cuenta que recibió un telegrama que le ordenaba trasladarse a Tegucigalpa, a lo que respondió con otro mensaje en el que aseguraba que no sabía dónde quedaba eso.

Neville viajó a California primero de vacaciones y en 1930 ya para trabajar en los estudios, dejando su puesto en Washington para dedicarse a escribir diálogos para las versiones españolas de películas en inglés. Desde ahí avisó a sus amigos para que viajaran a Hollywood a hacer carrera. Según explica José María Torrijos en su introducción a *Roque Six*, Neville recogió a López Rubio y Eduardo Ugarte, los primeros del grupo en llegar a Estados Unidos, y los llevó a conocer a Charles Chaplin, «que tomaba desnudo una sauna en casa de Samuel Goldwyn». Los seguirían Jardiel y Tono, además de otro joven cineasta que se quedó en California incluso menos tiempo que ellos: Luis Buñuel.

Edgar Neville con Charles Chaplin en 1930.

Como explica Vicente J. Benet en *El cine español: una historia cultural*, desde sus inicios el cine provocó fascinación en la alta y baja cultura: donde el público general encontraba batacazos, pantomima y gestos grotescos, «los intelectuales y artistas modernos encontraban además celebración del maquinismo, deshumanización, extrañamiento

del cuerpo, rebelión de los objetos, efectos de *shock*, cuestionamiento de la verosimilitud, ruptura de las normas y convenciones tradicionales».

Los treinta eran los primeros años del cine sonoro y los estadounidenses creían que la mejor forma de llegar a todo el público era rodar versiones de sus películas en varios idiomas, aprovechando planos de ambiente y decorados. En ocasiones, con actores diferentes, pero en otras con los mismos, como en el caso de Stanley Laurel y Oliver Hardy (El Gordo y El Flaco). Las versiones en español, en un español estándar que se inventa para que al menos no moleste en ningún país hispanohablante, son importantes para Hollywood por el atractivo del mercado americano. Neville y compañía se encargaron de adaptar historias y diálogos, incluyendo el guion basado en una obra de Jardiel, *Angelina o el honor de un brigadier*. También escribieron chistes. Por ejemplo, este de Tono en *La fruta amarga*, codirigida por López Rubio:

—¿Tú has bebido vodka alguna vez?
—Yo he bebido de todo... Hasta agua.[10]

Sin embargo, no se mataron a trabajar, precisamente, y se sintieron desaprovechados.[11] Aunque sí consta que en Hollywood se lo pasaron muy bien. Y la experiencia les sirvió para aprender de cine. Todos colaboraron en mayor o menor medida con esta industria a partir de los años cuarenta. Incluso Mihura, a pesar de haberse tenido que quedar en Madrid. Por ejemplo, escribió diálogos para *Bienvenido Mister Marshall*, junto a Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, pero de eso hablaremos más adelante.

Antes de «Humor amarillo»

Cuando los autores de la otra generación del 27 aprendieron cine, también se pusieron a rodar y a probar, pero al contrario que Buñuel y *Un perro andaluz*, a ellos les dio por experimentar con las posibilidades humorísticas del nuevo medio. Neville dirigió en 1933 un *Falso noticiario* humorístico, en el que parodiaba los noticiarios cinematográficos. Incluía, por ejemplo, una escena de inauguración de unos urinarios públicos. Y, tras regresar a España, Jardiel rescató seis viejas películas mudas para narrar sobre ellas un argumento absurdo que más o menos cuadrara con las imágenes: se trata de sus *Celuloides rancios* (1933).

En *Un bigote para dos* (1940), Tono y Mihura llevaron a cabo un experimento similar y doblaron una película austriaca que había pasado inadvertida en los cines españoles: *Unterlibche melodien*, en la que transformaron a Johann Strauss hijo en Enriqueto, los ramos de flores en patatas

fritas y los programas de ópera en el *Marca*.

A Jardiel, por cierto, no le gustó nada que Tono y Mihura siguieran sus pasos, como se cuenta en *Tono, un humorista de vanguardia*, de Gema Fernández Hoya, Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar. Al enterarse de la producción de *Un bigote para dos*, recuperó y aceleró el estreno de *Mauricio o una víctima del vicio*, una película con la misma idea, en la que doblaba un largometraje de los hermanos Ricardo y Ramón de Baños. No se han conservado copias ni de estos experimentos ni del *Falso noticiario* de Neville.

Cartel de *Un bigote para dos*.

Las posibilidades para el absurdo de esta técnica se volverán a aprovechar décadas más tarde en televisión. Por ejemplo, en *El informal* (1998-2002),

informativo satírico que se recuerda sobre todo por sus doblajes disparatados de escenas de películas, incluyendo bandas sonoras tarareadas y onomatopeyas como «piñau, piñau» en los tiroteos.

Y también en «Humor amarillo». Aunque se trata de un concurso japonés creado por Takeshi Kitano, fue doblado en una primera época por Juan Herrera Salazar y Miguel Ángel Coll (Telecinco, 1990-1995) y en la segunda por Fernando Costilla y Paco Bravo (Cuatro, 2006-2007). Como explicaba el propio Herrera,[12] hicieron «un montaje salvaje sobre la marcha» con un material del que no sabían apenas nada: «Se veía que era un concurso, y que había una puntuación y esas cosas, pero nada más». A partir de ahí inventaron un universo propio con personajes como El chino Cudeiro y pruebas como Las zamburguesas o El laberinto del chinotauro, apelativos que rozan lo racista, siendo generosos, pero que sobreviven gracias a una buena dosis de surrealismo.

Algo aún más parecido a lo de Tono, Mihura y Jardiel fue lo que hicieron Joaquín Reyes y compañía en *La hora chanante* con su «Retrospecter», una sección en la que doblaban clásicos sin preocuparse demasiado por la sincronización de voz y labios, pero en busca también de ese resultado absurdo.

---

1 Enrique González-Grano de Oro, 2004.

2 *El mar. Cuentecito* (15 de junio de 1929) e *Hijos noruegos* (19 de octubre de 1929), ambos incluidos en su *Prosa y obra gráfica*. Cátedra: Madrid, 2004.

3 En *Gutiérrez, 27 de noviembre de 1930*. Incluido en su *Prosa y obra gráfica*. Cátedra: Madrid, 2004.

4 14 de julio de 1928, número 59.

5 Citado en la introducción de Roberto Pérez a *¡Espérame en Siberia, vida mía!*

6 John Morreall, 2009.

7 Además de un juego constante con las notas a pie de página.

8 Estas citas son de su *Diccionario satírico: aforismos, opiniones y exabruptos*. Biblioteca Nueva: Madrid, 2015. Con la edición de Enrique Gallud Jardiel.

9 En una entrevista de Marino Gómez Santos recogida en *Prosa y obra gráfica*.

10 Recogido en *Tono, un humorista de vanguardia*, de Gema Fernández Hoya, Felipe Cabrerizo y Santiago Aguilar. Editorial Renacimiento: Sevilla, 2019.

11 Mercè Ibarz en *Aquel Hollywood: hipótesis sobre el viaje a ninguna parte*. Incluido en *Los humoristas del 27*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2002.

12 «El hombre que inventó Humor amarillo: el chino cudeiro era un becario muy tímido», de Ángel Villarino. En *El Confidencial* (8 de mayo de 2016).

LA GUERRA NO SIEMPRE ES GRACIOSA

El Mundo Rojo al revés. La miliciana: «Vengo a decirle que hoy no puedo venir a la guerra porque mi marido ha tenido un niño».

Este diálogo viene de una de las viñetas de Mihura sobre la Guerra Civil. Leyéndolo, se entiende que los humoristas del 27 se hayan llevado críticas tanto por su falta de compromiso político como por colaborar con los sublevados y el franquismo. Es cierto que el humor absurdo puede llevar a la evasión: sí, mucho chistecito —dirían algunos—, pero eso solo sirve para que no nos tomemos las cosas en serio ni prestemos atención a lo importante... ¡Con la que está cayendo! Pero también se trata, como en el caso de Ramón, de una opción literaria y estética: los representantes de la otra generación del 27 no creen que su literatura o sus ilustraciones puedan o deban cambiar el mundo. Como mucho, aspiran a poner de relieve la distancia entre cómo creemos que es el mundo y cómo es en realidad. Que en realidad no es poco, como veremos.

Además de todo esto, hay que tener en cuenta que gran parte del humor nuevo se llevó a cabo durante dictaduras, como ya hemos apuntado: la de Primo de Rivera entre 1923 y 1930, sumando en 1931 la llamada dictablanda de Dámaso Berenguer; y la de Francisco Franco entre 1939 y 1975, a la que además precedió una guerra civil de tres años. Es decir, no era fácil ponerse crítico y satírico, y los que lo hicieron, que fueron unos cuantos, corrieron riesgo de cárcel, exilio e incluso muerte. Por ejemplo, la revista satírica *La Traca* estuvo siete años prohibida por Primo de Rivera hasta 1931. En estas circunstancias, no solo se trataba de que estos autores estuvieran interesados sobre todo en el humor nuevo, sino que además tampoco tenían mucha opción.

Esto cambió con la llegada de la república: no solo había un ambiente convulso políticamente, sino que además había libertad de expresión. El debate político llegó a los periódicos y también a las revistas de humor. Incluso a *Gutiérrez*, refugio hasta entonces de este humor nuevo y absurdo, y donde colaboraban escritores e ilustradores de ideas muy diferentes.

Tras la proclamación de la república, el tono general en la revista fue de bienvenida al nuevo régimen y de crítica a la figura del rey que ya iba

camino del exilio. La publicación quería mantenerse como la principal representante humorística de la clase media y en un primer momento la clase media no tenía nada que objetar. Sin embargo, cada vez dedicará más páginas y portadas a hablar de la actualidad, por lo general en un tono crítico y siguiendo las ideas conservadoras de K-Hito. Según escribe Francesc-Andreu Martínez Gallego en *El humor frente al poder*: «el cóctel de pluralidad ideológica que sirve para construir el *humor nuevo* durante la dictadura de Primo de Rivera, se torna, poco a poco, en un estorbo» para la propia *Gutiérrez*, cuya redacción se vio desgarrada por los desacuerdos políticos de la república.

El tono cambió especialmente con la descentralización del Estado y la aprobación del Estatuto de Cataluña. En las páginas de la revista se llegó a promover «el boicot a los productos elaborados en Cataluña, especialmente sus paños» (se ve que aún no se estilaba lo del cava) o, cuando alguien tenía mala cara, se decía que parecía «radical socialista». Otro ejemplo: el 22 se septiembre de 1934, se publica una viñeta de K-Hito en la que Gutiérrez contempla con sonrisa irónica un cartel que dice: «*Gran companys de comèdies: L'Estatut, últims dies*», en referencia a la inconstitucionalidad del Estatut. Lo correcto, claro, sería «*companyia de comèdies*», pero había que meter la referencia a Companys aunque fuera con calzador. Curiosamente, el chiste de los últimos días del Estatut se publicó en los últimos días de la revista: era su penúltimo número.

Al menos, en el último, publicado el 29 de septiembre de 1934, aún había espacio para el humor absurdo, aunque fuera a costa de la política. El titular: «La redacción de Gutiérrez planea un golpe de Estado porque no quiere ser menos que nadie». El objetivo, según este artículo sin firma: poder entrar gratis al cine, incluyendo los bocadillos de jamón y demás aperitivos, «porque, vamos, esto es la ruina cinematográfica y amorosa», además de que *Gutiérrez* sea la única revista que se publique.

La revista no llegó ni a ver el inicio de la Guerra Civil. Durante el conflicto, gran parte de los autores del 27 acabaron en San Sebastián, en zona golpista, huyendo de los bombardeos de Madrid y también de una república que les había desencantado y que rechazaban abiertamente. En la ciudad había intrigas políticas, pero también «cócteles servidos por Chicote» y estrenos teatrales, hasta el punto de que se convirtió en «la capital cultural de la España franquista» como escriben Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo,[1] que recuerdan que se la conocía como «San Sestabién».

En 1937, Mihura se hace cargo de *La ametralladora*, una revista

dirigida a los soldados sublevados. Hasta ese momento no era más que un vehículo de propaganda bélica que se repartía gratuitamente a las tropas y que costaba 20 céntimos al resto de ciudadanos. Mihura decidió darle una vuelta a la publicación y, gradualmente y con la colaboración de Tono, Neville y el dibujante Enrique Herreros, entre otros, la convirtió en una revista de humor absurdo como *Buen Humor* y el primer *Gutiérrez*, sin que dejaran de publicarse noticias y consignas políticas.[2]

Portada de *La Ametralladora*.

A Mihura, que ya venía de Madrid harto de la política, no le costó centrar sus esfuerzos en este humor abstracto y evasivo. Los chistes «contra rojos, judíos o catalanes»[3] fueron cediendo cada vez más espacio a un humor que seguía el camino iniciado en *Gutiérrez* y que ya anunciaba lo que será *La Codorniz*.

Incluso los chistes sobre comunistas de Tono tienen un carácter

inocente. Sin duda, había una visión negativa del adversario y se jugaba con el material crítico con el otro bando, como las colas o el hambre de la zona republicana. Como esa viñeta en el que un hombre le pregunta a una mujer si quiere dar un paseo, y ella pregunta «a quién», en referencia a los paseíllos. O esa otra en la que un personaje le dice a otro: «Termina pronto con el periódico, que lo tengo que freír».[4] Pero el autor parece simplemente aprovechar los materiales desagradables que tiene a mano, más o menos impuestos, para hacer con ellos lo que le apetece dentro de lo que se pueda. Como si su único objetivo fuera dibujar y escribir un buen chiste en cualquier circunstancia, y a Tono le diera igual que se tratara de rojos, verdes o amarillos. De hecho, la mayor parte de su trabajo tiene un tono de disparate absurdo,[5] en ocasiones incluso infantil. Como escribe Ivan Tubau, algunas de estas viñetas podrían funcionar como chistes absurdos y atemporales sobre la guerra o sobre el hambre y se podrían haber publicado diez años antes o diez años más tarde. O cien.

—¿Pero a usted no le habían matado en el frente?
—Sí, señor.

O:

—Tiene una bala en la cabeza.
—¿Y por qué no le operan?
—Oh, no sabe cómo es mi marido cuando se le mete una cosa en la cabeza.

Ortega escribía que «el poeta joven, cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta» y que «vida es una cosa, poesía es otra». Tono parece seguirlo y quiere ser un humorista joven que, cuando hace humor, se propone simplemente ser humorista, como si la vida fuera una cosa y el humor, otra.

Es decir, todo lo serio sigue siendo objeto de burla. Si antes lo eran los señores de ceño fruncido, el trabajo y el dinero, ahora lo será la guerra, que se presenta como un absurdo, sin ninguna explicación racional que dé cuenta de tanto horror. De hecho, Mihura y Tono también llevaron este humor sobre la guerra a su novela *María de la Hoz* (1939). En esta obra, la guerra es una excusa para juntar juegos de palabras e imágenes disparatadas. Se muestra lo ridículo del enfrentamiento, aunque el texto no llega —ni se acerca— a la denuncia más directa del absurdo del conflicto que luego harán Miguel Gila en sus monólogos y Fernando Arrabal en *Pic-Nic*, pero porque no parecen ni proponerse nada semejante. *María de la Hoz* recicla textos de *Gutiérrez*

y de *La ametralladora*, y apuesta por reducir en todo lo posible el horror de la guerra al humor y sacar chistes de donde cualquier persona sensata diría que no los hay ni los puede haber:

Al declararse la guerra en España lo primero que hizo el Estado Mayor del Gobierno revolucionario fue reunirse en el Café Colonial para tomar acuerdos y unas gambas. [...] Cuando el Estado Mayor terminó de hacer el mapa de España, el Estado Menor —que también estaba en el café, aunque menos— dijo que iba a hacer el plano de Madrid.

Cuando salen personajes conocidos, se desfiguran antes de que se pueda hablar de sátira, debilitando en todo lo posible las conexiones con la realidad, que solo sirve de contraste. Por ejemplo, de la Pasionaria se dice que en realidad es «un señor de luto, con barba y bigote, que ganaba tres duros diarios» por representar este papel. O cuando llegan los tanques rusos a Madrid se cuenta que «todo el mundo quería tener un tanque o, por lo menos, dar una vuelta en tanque. Los milicianos se los llevaban a Madrid en cuanto podían para darse el gustazo de ir al Café Colonial a tomar café y dejar el tanque en la puerta».

En ocasiones no pueden evitar el tono más o menos crítico, como en las referencias a las colas y al hambre: «Todos se daban cuenta de la importancia que tienen las colas para que las revoluciones salgan bonitas, y las fomentaban con entusiasmo». Pero la mayor parte del tiempo, los autores intentan hacer humor absurdo sin plantearse nada más, como cuando el batallón de Los dependientes vuelve a casa y se encuentra a su mujer, el batallón de Las infames, en el sofá con el batallón de Los corsarios, en un chiste que ya habíamos visto presentado en el texto sobre las verbenas de Mihura, publicado años antes de la guerra.

La patada al rey

No todo el humor de la época seguía la corriente deshumanizada inspirada por Ortega y Ramón. De hecho, el cambio de orientación de *Gutiérrez* acercaba la publicación a otras revistas de la época. Por ejemplo, *Gracia y Justicia*, revista de humor antidemocrática que se editó entre 1931 y 1936. Según escribe Enrique Bordería Ortiz, también en *El humor frente al poder*, la época más exitosa de la revista fue la de «sus campañas contra el Gobierno de Manuel Azaña, en 1933», cuando llegó a vender doscientos cincuenta mil ejemplares semanales.

La revista no se conformaba con criticar a la izquierda, sino que quería contribuir a liquidar todo el sistema democrático «a través de jocosas tiras cómicas e hirientes sarcasmos». La publicación acostumbraba a presentar a los políticos como personajes deshonestos que disfrutaban de unos lujos que no merecían, como banquetes, coches oficiales y sueldazos, con chistes antipolíticos que hoy en día seguirían encontrando un público entre votantes de partidos populistas de derechas que pretenden minar la confianza en la democracia. Por ejemplo, una viñeta muestra a unos cuantos ciudadanos lanzando «vivas» a un tipo que va en descapotable, con sombrero de copa y fumando un puro:

—¿Qué pasa?
—Nada. Un diputado que ha asistido hoy a la sesión de Cortes.

El Gobierno del Frente Popular clausuró la revista tras su victoria electoral en febrero de 1936.

La campana de Gracia (1930-1934), anticlerical y republicana, se situaba al otro lado del espectro político, igual que la valenciana *La Traca*, que regresó a la calle una semana después de la proclamación de la República con una portada que podría traerle problemas hoy en día: Alfonso XIII recibiendo una patada en el trasero de una pierna rotulada con la frase «pueblo español». La revista causó furor: como explica Antonio Laguna Platero en *El humor frente al poder*: «su primera edición, realizada en valenciano, tuvo que ser traducida al castellano para satisfacer la gran cantidad de pedidos recibidos». *La Traca* se dejó de publicar en 1938. Un año después, su propietario y editor, Vicente Miguel Carceller, fue detenido y fusilado.

Portada de *La Traca* del 21 de abril de 1931.

---

1 Fernández-Hoya, Aguilar y Cabrerizo, 2019.
2 Emilio González-Grano de Oro, 2004.
3 Ivan Tubau, 1987.
4 Los chistes de Tono están extraídos de Emilio González-Grano de Oro, 2005.
5 Emilio González-Grano de Oro, 2004.

¿PARA ESTO HA HABIDO UN MILLÓN DE MUERTOS?

La Ametralladora se había despedido en 1939, pero Mihura ya advirtió en sus últimas páginas que volvería, aunque sería con otro nombre. Lo hizo el 8 de junio de 1941 como *La Codorniz*, una cabecera más adaptada a las circunstancias. Estas circunstancias eran de dictadura, de represión, de censura y de posguerra, pero al menos ya no de trinchera.

La primera portada es de Tono. Como era habitual en este autor, la viñeta está protagonizada por monigotes geométricos que se supone que son personas convencionales que hablan en tono convencional, pero que sueltan frases nada convencionales:

—¡Caramba, don Jerónimo! Está usted muy cambiado.
—Es que yo no soy don Jerónimo.
—Pues más a mi favor.

La revista se dirigía a un público que quería olvidar esos tres años y, en la medida de lo posible, la situación en la que vivía. Cuando *La Codorniz* salió a los kioscos, su futuro colaborador Antonio Mingote tenía veinte años. Más tarde recordaría cómo la revista «entusiasmó a muchos de los jóvenes que salíamos de la sangrienta confrontación deseando olvidarla e indignó a innumerables vetustos personajes que no entendían, y si entendían no toleraban, la burla inmisericorde de costumbres, lenguajes y actitudes».

Primera portada de *La Codorniz*, del 8 de junio de 1941.

Y hubo realmente gente que no la entendió. Herreros explicaba que tras salir la revista alguien llamó a la redacción muy enfadado: «¿Para esto ha habido un millón de muertos, para que ustedes escriban estas imbecilidades?».[1] La versión tremenda del típico «no estamos para bromitas».

Esta reacción al humor es bastante habitual. Hablábamos de que para la risa es necesaria una «anestesia temporal» del sentimiento. Pero que el humorista la sienta no significa que la sienta igual todo su público. Le dedicaré más espacio a este tema cuando hablemos de los límites del humor —qué remedio—, pero sí quería apuntar que, como explica el psicólogo Peter McGraw, para que haya humor ha de haber una «agresión benigna». Es decir, se nos tiene que provocar incomodidad, pero no con dolor o miedo. Es decir, el humorista juega con ciertos límites y no solo corre el peligro de quedarse corto (y parecer inofensivo) o pasarse de largo (y soltar una barbaridad), sino que además estos límites varían para cada persona. Lo que para algunos es una agresión benigna, para otros es simplemente una agresión y para

algunos no llega ni a pequeño roce. Cada humorista tiene su público, igual que cada cantante o cada escritor, y en el caso de *La Codorniz* hablamos de un público joven y cansado de la guerra, y no de esos señores viejos y serios que consideraban una falta de respeto (una agresión) que alguien quisiera reírse y olvidar los malos ratos en un momento de hambre y pobreza. Es decir, había gente que «no estaba para bromitas», pero tanto estos escritores como sus lectores estaban muy para bromitas, las necesitaban no a pesar del millón de muertos y de todo lo que los había precedido y causado, sino precisamente por eso.

Mihura explicaría en una entrevista que el humor absurdo fue para él una liberación: «Yo tenía deseos de liberarme de todas esas cosas de la guerra y empecé a cultivar un humor sano, limpio, contra el lugar común, contra el tópico, contra las cosas familiares de la vida burguesa. Era un humor inofensivo». En su opinión, *La Codorniz* «fue una bocanada de aire fresco que entraba en la gente, un aire que no estaba contaminado por la guerra ni por nada».[2]

Habla de liberación de la guerra, pero Mihura hacía el mismo humor en los años veinte, en los treinta y en los cuarenta. Y esto ayuda a responder a la duda de si *La Codorniz* renunció al humor social y político porque quiso o porque no habría podido hacer otro humor: como ya hemos apuntado cuando hablábamos de *Buen humor* y de *Gutiérrez*, probablemente, por ambas cosas. No eran buenos tiempos para el humor de actualidad: Ivan Tubau cuenta que ante el riesgo de molestar a las autoridades, a lo que se añadía la escasez y mala calidad del papel, algunos periódicos como *Diario de Barcelona y La Vanguardia* prescindieron de todo humor gráfico hasta los años cincuenta. Es decir, Mihura y Tono no tenían ganas de ponerse a criticar ministros, pero no habrían podido de haber querido. El humor que a ellos les gustaba, el que habrían hecho en cualquier caso, también era casi el único que se podía hacer.

En el cine también se constatará este interés del público por reírse y distraerse, dicho sea sin reproche alguno: «La comedia es el género cinematográfico más importante del cine en el primer franquismo tanto por la cantidad de películas producidas como por su valor estilístico incluso sociológico», escribe Vicente J. Benet. Aunque en este caso, la oferta oscila entre «el humor autorreflexivo, centrado en los aspectos más tópicos de la cultura española castiza —como *Morena Clara*, de Luis Lucía— y «las propuestas naturalistas, cercanas a la vida de la gente común» —como *Esa pareja feliz*, de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. A estas comedias hay que sumar el éxito de la revista teatral, que mantuvo su popularidad hasta bien entrados los años

sesenta. Sin duda, hay una necesidad de evasión, aunque probablemente sea mejor recurrir al término «consuelo», como prefiere Sally Faulkner en su *Historia del cine español*, porque «sugiere un uso activo de un filme por parte del público»; no hay solo un escapismo pasivo, sino que el público articula «sus propias aspiraciones e identidades, económica y políticamente desposeídas». Faulkner tiene mucha razón —en esta casa es verdadera devoción lo que hay por Faulkner—: la guerra no fue culpa de los ciudadanos españoles, ellos fueron sus principales víctimas y encima parece que les echemos en cara que hayan querido pasar algún rato agradable gracias a revistas y comedias.

Aun así, hay que recordar que no todo el mundo se contentaba con lo que había o se conformaba con reírse los sábados en el cine. El humor crítico con el franquismo y con una sociedad de hambre, estraperlo y escasez de viviendas se refugió, como veremos más adelante, en los chistes populares y comenzó a aparecer de forma paulatina donde pudo: en el cine, en revistas, en libros e incluso en tebeos… Pero la clave está en el «donde pudo», porque no siempre pudo.

Volviendo a *La Codorniz* y a los años cuarenta, su redactor jefe es un jovencísimo Álvaro De Laiglesia (1922-1981), que ya había sido subdirector de *La Ametralladora* cuando aún era adolescente. Sin embargo, dejó el cargo enseguida y hasta 1943, al incorporarse como voluntario a la División Azul. Además de Mihura y Tono, también escribían López Rubio, que se encargaba de la sección «¿Está usted seguro?», Neville y, algo menos, Jardiel Poncela.

Además de estos sospechosos habituales, Fernández Flórez escribe una colaboración semanal, hay «Ramonismos» de Gómez De la Serna y publican muchos de los nombres que pasaron por *Buen humor* y *Gutiérrez*. Están también Miguelarena y Picó, a los que irían sumándose paulatinamente todos los nombres que han tenido algo que ver con el humor, escrito o dibujado, durante los siguientes treinta y siete años.

Del grupo original, Herreros será quien más tiempo colabore con *La Codorniz*. Su obra se convertirá, como escribe Tubau, en «una de las cumbres del humor gráfico de todos los tiempos», con su humor negro y su estilo cercano a Goya y Solana. Este dibujante fue el autor de más de setecientas portadas de la revista, que cerró en el número 1.898. Es decir, fue el autor de la mayoría de las presentaciones en público de *La Codorniz* durante los más de quince años que colaboró con ella. Herreros tiene portadas de humor absurdo e inocente, cercanas al trabajo de Mihura y Tono. Como la del número 28, en la que aparece un bólido entrando en el dormitorio de un matrimonio: «¡Si pusieran ustedes en el pasillo carteles indicadores para los automovilistas, no

ocurrirían estas cosas!». Y otras en las que se muestra más bruto, sin abandonar el juego, como en la que el barbero le dice a su cliente: «Ya que le he afeitado sin hacerle ni un pequeño rasguño, déjeme al menos que le dé un martillazo en la cabeza» (número 56) o esta otra en la que un enamorado le dice a su dama: «Adelaida, la amo tanto que pongo a sus pies mi corazón, mi páncreas...». Y, efectivamente, en el suelo y sobre una manta se ven los órganos del pobre Romeo, que luce una grieta en el abdomen (número 58).

El humor absurdo, abstracto e intemporal de la revista ayudaba a los lectores a huir de una realidad inmediata aún dura y lóbrega, incluso con estas portadas. Se trata de un humor sin afán de correctivo ni de sátira, al menos en apariencia, porque sí deja al descubierto ese absurdo cósmico del que hemos hablado, al mostrar lo vulnerables que somos. La revista recoge todo lo aprendido en las décadas anteriores y lo condensa en textos y viñetas que rompen con los convencionalismos y con todo lo que damos por supuesto, dándole la vuelta a frases hechas como «le doy mi corazón», a tópicos como los barberos descuidados, e incluso a nuestros propios sentidos, como en esa viñeta de Tono en la que se ve a un señor con un sombrero volando sobre su cabeza: «Necesito un sombrero más bajo». O esa otra de Herreros en la que un señor llega a casa y su señora le dice: «¿Lo estás viendo? ¡Llegas a casa tan borracho que ya no te acuerdas de que viniste hace un rato y de que llevas durmiendo cerca de una hora!».

Así, por ejemplo, vemos chistes como:

«Le estoy escribiendo a Carlos para que me mande su dirección porque si no, no sé dónde escribirle». Picó

«En una viñeta aparece, de fondo, un bombero en una vitrina bajo un cartel que dice: "Rómpase en caso de incendio"». Mihura

«Yo soy tan corto de vista que solo veo las cosas que tengo detrás». Tono

José María Perceval apunta que el humor de la primera *Codorniz* «es negativo, elevando al absurdo las condiciones burguesas, de las que elimina toda referencia política». Su éxito se debe en gran medida a que «la gente estaba de acuerdo con ellos: la única manera de entender el franquismo era pensar que el mundo era absurdo». Pero hay voluntad de juego y no de corrección. Como escribió Mihura en *Mis memorias*, «el que quiera aprender matemáticas o ganar unas oposiciones en Hacienda no debe leer *La Codorniz*, porque no le resultará eficaz». El humor, decía, es «verle la trampa a todo, darse cuenta de por dónde cojean las cosas; comprender que todo tiene un revés, que todas las

cosas pueden ser de otra manera, sin querer por ello que dejen de ser tal como son, porque esto es pecado y pedantería. El humorismo es lo más limpio de intenciones, el juego más inofensivo, lo mejor para pasar las tardes. Es como un sueño inverosímil que al fin se ve realizado». Volvía a quedar patente la huella de Ramón, que en su *Humorismo* escribía que «el humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo, aunque no lo crea, cómo puede ser otra cosa o ser de otra manera aunque esté muy pagado de cómo es».

De todas formas, recordemos que este humor absurdo no es tan inocente como parece. «Verle la trampa a todo» y comprender que «todas las cosas pueden ser de otra manera» ya supone como mínimo proponer un contramundo con la intención de que veamos que el nuestro no es tan lógico ni tan normal, y que damos por supuesto muchas cosas solo porque nunca nos hemos preguntado por ellas ni las hemos puesto en duda. Por ejemplo, para Francisco Umbral, el humor de la primera *Codorniz* era «una crítica radical del sistema», al suponer «la ruptura del absoluto en hechos cotidianos y la destrucción del tópico». Era un humor «puro y moderno» que los educados en revistas como *Gracia y justicia* no podían entender, una crítica durísima de la burguesía, «una clase tópica que vive de tópicos, de *creencias*» y de la «escenificación de la moral dominante y convencional». La crítica al lenguaje, en especial la de Tono, «es la crítica más profunda que se le puede hacer a una sociedad».

Un coche embargado por *La Codorniz*

Entre 1940 y 1945 Jardiel escribió más de una decena de comedias, incluidas *Eloísa está debajo de un almendro* (1940) y *Los ladrones somos gente honrada* (1941). Pero a partir de 1945, Jardiel pasó por una crisis provocada por una desastrosa gira en América que tuvo que suspender después de que exiliados españoles en Uruguay reventaran los estrenos de un autor al que se identificaba con el régimen. A su regreso, le fue diagnosticado un cáncer de laringe, sufrió un desengaño amoroso y vio cómo su trabajo literario se veía entorpecido por la censura, que prohibía, retrasaba o mutilaba sus estrenos. Murió arruinado, contando solo con la ayuda del actor Fernando Fernán Gómez. Su coche estaba embargado por la revista *La Codorniz*, que le había adelantado el cobro de unas colaboraciones que Jardiel no pudo entregar por culpa de su enfermedad.[3]

1 Citado en Emilio González-Grano de Oro, 2005.
2 En una entrevista sin firma recogida en *Prosa y obra gráfica*.
3 Luis Alemany en la introducción a *Pero… ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*

LA COMEDIA DEL LENGUAJE

Yo me llevo a la cama todas las noches un vaso de agua por si tengo sed y un vaso vacío por si no tengo sed.

Para Umbral, este chiste de Tono «no lo mejoran ni Beckett ni Ionesco, y encima es muy anterior».[1] La mención a Beckett y a Ionesco no es casual: en la introducción a *Tres sombreros de copa*, Mihura recuerda que en 1943 estrenó *Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario*, escrita con Tono, y en 1946, *El caso de la mujer asesinadita*, con Álvaro de Laiglesia. Las dirigieron, respectivamente, Luis Escobar —el Luis Escobar que años más tarde protagonizaría *La escopeta nacional*— y Huberto Pérez de la Ossa. «Fueron los primeros en aventurarse a llevar a un escenario español esta clase de teatro que, años después, se llamaría "teatro del absurdo"».

Eugène Ionesco no estrenó *La cantante calva* hasta 1950 y Martin Esslin no acuñaría la etiqueta que menciona Mihura hasta que publicó su libro del mismo título en 1961. Es más, Mihura ya había escrito *Tres sombreros de copa* en 1932, aunque no pudo estrenarla hasta 1952. Para Francisco Umbral, «Jardiel está a punto de descubrir el absurdo, pero lo explica todo en el tercer acto y lo estropea»; Mihura ya no explica nada y con *Tres sombreros de copa* «inventa el teatro del absurdo mucho antes que Ionesco».

En los años cuarenta, las obras de Mihura reciben otro adjetivo: «codornicescas». El autor rechazaba este término porque le daba la impresión de que se le acusaba de aprovecharse del éxito de la revista, cuando tanto *Tres sombreros de copa* como *Ni pobre ni rico* las había escrito años antes de dirigir *La Codorniz*.

No se trata ahora de reivindicar a Mihura y a *La Codorniz* como los inventores del teatro del absurdo, más que nada porque su humor es más amable y, aunque revela el absurdo de convenciones y creencias, en él no encontramos un cuestionamiento tan directo de la existencia humana como en el caso de Ionesco, Beckett y Arrabal. Mihura y compañía casi siempre invertirán el orden de las prioridades y preferirán, sobre todo, provocar la risa antes que la reflexión, y se quedarán a menudo en el juego por el juego.

Sí tienen en común con el teatro del absurdo el objetivo de socavar el

lenguaje, que «es el sistema de andamios que sostiene las convenciones y las ideas y falsas ideas de la burguesía», como escribe también Umbral. El humor del teatro, los libros y la revista de la otra generación del 27 supone «una destrucción minuciosa de los valores burgueses y de su sistema», sin necesidad de hacer sátira política. Recordemos el chiste de Tono, el de la primera portada de *La Codorniz*:

—¡Caramba, don Jerónimo! Está usted muy cambiado.
—Es que yo no soy don Jerónimo.
—Pues más a mi favor.

El humor absurdo revela los errores en nuestra lógica y en el sentido común, y nos muestra que nuestras ideas, valores y convicciones son más débiles de lo que parece. Nos reta a reflexionar sobre a qué cosas damos importancia y por qué. De hecho, en este breve chiste de diecinueve palabras vemos una suerte de negativo de la famosa escena de *La cantante calva*, de Ionesco, en la que el señor y la señora Martin están conversando e intentando averiguar de qué se conocen:

Señor Martin: Discúlpeme, señora, pero me parece, si no me engaño, que la he encontrado ya en alguna parte. Señora Martin: A mí también me parece, señor, que lo he encontrado ya en alguna parte.
Señor Martin: ¿No la habré visto, señora, en Manchester, por casualidad?
Señora Martin: Es muy posible. Yo soy originaria de la ciudad de Manchester. Pero no recuerdo muy bien, señor, no podría afirmar si lo he visto allí o no.

La conversación sigue durante varios minutos, hasta que se dan cuenta, frase a frase, de que ambos están casados, viven en la misma casa y tienen una hija:

Señor Martin: Entonces, estimada señora, creo que ya no cabe duda, nos hemos visto ya y usted es mi propia esposa. . . ¡Isabel, te he vuelto a encontrar!
Señora Martin: ¡Donald, eres tú, darling![2]

Los mismos Tono y Mihura habían contado ya otro chiste sobre la fragilidad de nuestra identidad en *Un bigote para dos* (1940):

—¡Caramba! Pero ¿eres tú?
—¡Claro que soy yo, caramba! ¿No lo ves?
—Pues parezco yo...
—Es por el sombrero, que es igual.

Y podemos rastrear ecos de estos chistes en el cine de los hermanos

Marx, que fue muy popular en España durante los años treinta y cuarenta. En *El conflicto de los Marx* (1930), Groucho le dice a Chico:

—Oiga, yo conocí a un tipo que era exacto a usted y se llamaba Emanuel Ravelli. ¿Es usted su hermano?
—Soy Emanuel Ravelli.
—¿Es usted Emanuel Ravelli?
—Soy Emanuel Ravelli.
—No me choca que se le parezca. Pero insisto en que existe una semejanza.

Más tarde Gila escribirá un chiste similar en una de sus viñetas:

—Yo a usted la conozco de algo.
—Es que soy tu madre.
—No, pero aparte de eso, de haberla visto en algún sitio. —Puede ser porque voy mucho.

Con un par de chistes bien colocados, el humor absurdo revela lo frágil que es nuestra existencia y lo infundada que está nuestra confianza en nosotros mismos, en la lógica y en el sentido común. No basta que yo diga que soy Napoleón: los demás me tienen que creer, incluso el Estado me tiene que dar un carnet que confirme que soy quien digo ser. No vale solo mi palabra y ni siquiera vale mi palabra, la de mi familia y la de mis amigos: necesito pruebas documentales incluso para demostrar quién soy.

Hay también una diferencia entre lo que pensamos, lo que decimos y lo que los demás entienden. Y por eso a veces recurrimos a lugares comunes y frases hechas que nos permiten mantener algo parecido a una conversación o a un contacto continuado con los demás, aunque a veces lo único que realmente queremos decir es «aquí estoy y no tengo muy claro por qué» y a menudo ni eso se entiende. Ionesco explicaba que tomó de punto de partida los manuales para aprender idiomas y los diálogos que aparecían en ellos a modo de ejemplos, destilando las frases más tópicas y desgastadas, hasta el punto de que definió el tema de su obra como «la tragedia del lenguaje». El autor aseguraba que ofrecía estos diálogos a modo de catarsis, para exponer y atacar el absurdo de nuestras vidas y ofrecer la posibilidad de lo no absurdo. Las obras del teatro absurdo, según Esslin, «no provocan las lágrimas de la desesperación, sino las risas de la liberación».[3]

Podríamos atrevernos a calificar gran parte de la obra de la otra generación del 27 como de comedia del lenguaje, al partir de supuestos parecidos: el ataque a las frases hechas y a las convenciones. Por

ejemplo, Emilio González-Grano de Oro, que también compara los textos de estos autores con Ionesco, cita un artículo de Perdiguero, publicado en 1944 en *La Codorniz*, en el que propone «nuevos juegos con nuevos vocablos desconocidos, que, fonética y morfológicamente, recuerdan a los ya usados». Con estas palabras nuevas, Perdiguero nos devuelve «en un molde vacío el significado hueco de la voz gastada por el uso y el abuso». Una vez más, lo solemne se convierte en chiste.

«Susano López, el fidente pintor cuyos columbrosos cuadros eran tan escubiciados por la crítica, miró de arriba a cocolo a la nueva modelo elegida para su cuadro «Inocencia», que con el chingo pensaba ganar la Gran Medalla en la escroma Exposición». Ahí está la semilla de los discursos de Antonio Ozores en el *Un, dos, tres* y de los fistros y acandemors de Chiquito de la Calzada.

Según Grano de Oro, «nadie en la historia española del juego del humor y del lenguaje ha llegado más lejos» que Menda, aunque también apunta que para casi todos los críticos Tono es uno de los autores que más y mejor jugó con el lenguaje. Y pone como ejemplo este texto de *Pepelandia*:

—Acabo de inventar la Gramática —dije cierto día a mi mujer—. Uno de los inventos que serán más útiles en la vida. Gracias a él sabrá la humanidad para qué sirven las palabras.
—¿Qué palabras? —preguntó mi mujer con marcado tono de desconfianza.
—Las palabras. Las palabras... Esas cosas que se ponen en un papel y se mandan a los amigos —aclaré orgulloso.[4]

Tono es especialmente dado a burlarse de las frases hechas y de los lugares comunes a los que recurrimos de forma mecánica y sin pensar, y que de tanto usarse ya no significan nada. A Tono le basta tomarlas en su sentido literal para ayudarnos a darnos cuenta de lo vacío que está gran parte de lo que decimos cada día. Como, por ejemplo, en su *Diario de un niño tonto*: «Tengo la boca de mi padre, los ojos de mi madre y la boca de mi tía Catata. Por lo visto no tengo nada mío. ¡Mal empieza esto!».

---

1 En *Las palabras de la tribu*.
2 Traducción de Luis Echávarri en la edición de Losada, 2018.
3 En Neil Cornwell, 2006.
4 Citado en Emilio González-Grano de Oro, 2004.

LA DISPUTA SOBRE EL PRECIO DE LAS PATATAS

El humor codornicesco tuvo éxito y público. Pero también críticos, como ya hemos avanzado. En *El humor gráfico en la prensa del franquismo*, Ivan Tubau recoge la opinión de Perich, «que acusa a la revista de cultivar un humor intelectual, ajeno por completo a la realidad, desprovisto de toda crítica y con un aire falsamente poético», que en muchos casos «resultaba gratuito y poco representativo para ser catalogado como humor español. Era en realidad el humor de Mihura y de la otra generación del 27». El propio Tubau opina que la segunda etapa, la iniciada por De Laiglesia, fue «la más fecunda».

Cuenta De Laiglesia en *La Codorniz sin jaula* que el equipo de la revista en su primera etapa lo formaban Mihura y él, como «la redacción de plantilla», y un grupo de colaboradores «integrado fundamentalmente por Tono, Herreros, Picó y Neville. Puede decirse que entre los seis cubrimos la mayor parte de la superficie de estos primeros 147 números». En 1944, cansado de este ritmo, Mihura decidió primero dar un parón para irse de vacaciones, «como hacen los restaurantes»,[1] y luego vender la revista a una sociedad anónima participada por el conde de Godó, editor de *La Vanguardia*. De Laiglesia convenció a estos socios para que le nombraran director, a pesar de que solo tenía veintidós años. Siguió al frente de la revista hasta 1977, un año antes de su cierre definitivo, cargo que compaginó con la escritura de obras de teatro y libros de humor, como *Un náufrago en la sopa* (1944) y *El baúl de los cadáveres* (1948).

De Laiglesia tenía claro lo que quería hacer con la revista: sin abandonar el humor «deshumanizado» —es decir, absurdo—, comienza a fijarse en la realidad social. No habla de política, sobre todo porque no puede, pero sí presta atención a lo que ocurre a su alrededor, aunque más cerca de la crítica de costumbres que de la sátira. Se trata de un «humor municipal», como lo etiqueta Tubau. Habla de goteras, de precios y de tranvías. Para De Laiglesia se trata de un humor popular que no debe caer en la chabacanería; cultural sin ser erudito, y crítico sin rozar la injuria.

Podemos ver un ejemplo comparando dos textos sobre el metro de las dos épocas de la revista. En la «Sección dedicada a explicar bien cómo es el metro», firmada por M (Mihura), se cuenta que el metro «es

un mamífero como una casa, que se cría todo el día en Antón Martín, y allí se pasa todo el día escarbando en la arena como un toro». (Antón Martín es una parada del metro madrileño, claro). Para cazar el metro, hay que esperar «en una especie de río sin agua dentro» y en «la orilla de enfrente hay otros cazadores que también están esperando cazar el metro, pero con una cara de aburrimiento espantosa».

En cambio, un texto dedicado al metro en la época de De Laiglesia ya es una queja a los defectos de este medio de transporte: «¿Le costaría mucho trabajo a la poderosa empresa del metro dotar a los coches antiguos de unas barritas y otros asideros, para evitar que en los frenazos choquen unos contra otros los respetables cráneos de los usuarios?».

El artículo formaba parte de la nueva sección creada por De Laiglesia: «¡No! Crítica de la vida» (que luego perdería el «¡No!»). Se trataba de una sección popularísima y más cómica que crítica. Aunque el resto de la revista seguía con los mismos colaboradores y temas, hubo cambios paulatinos y a la nueva sección se irían sumando otras similares, como «La cárcel de papel», escrita por Evaristo Acevedo a partir de 1951. Estos textos parodiaban una sentencia en la que se «encarcelaba» a personajes o entidades que la publicación consideraba que merecían el castigo.

Este humor conectó con los lectores: cuando De Laiglesia se hizo cargo de la publicación, la revista vendía algo menos de veinte mil ejemplares semanales, cifra que en los años cincuenta y hasta 1974 se situó por encima de los ochenta mil. También es en esta época, en 1951, cuando se acuña el famoso lema de la publicación: «La revista más audaz para el lector más inteligente». Tubau escribe que en estos primeros años de la segunda etapa la revista se convirtió en una de esas publicaciones que uno compra para que lo vean con ella: «No se compraba para leerla, sino para *demostrar* que se leía».

En esta época comenzaron a aparecer también nuevas firmas, como Chumy Chúmez, Antonio Mingote y Gila, que firmaba como XIII. En el éxito de la segunda etapa de la revista destacó el trabajo de Fernando Perdiguero Camps, a quien De Laiglesia nombró redactor jefe. Perdiguero era el colaborador izquierdista oficial de *Gutiérrez*, la revista de K-Hito, donde firmaba como Menda, como ya hemos mencionado. Durante la Guerra Civil y mientras Valencia era zona republicana, el conservador K-Hito pasó desapercibido dando clases, y Perdiguero colaboró con *El liberal*, donde publicó caricaturas de Franco y de Queipo de Llano borracho. «Perdiguero, agnóstico, anticlerical, anticomunista, es condenado en 1940 a dos penas de muerte por

"adhesión a la rebelión" contra el régimen franquista».[2] Las penas le fueron conmutadas y en 1942 salió de la cárcel, cuando pasó a colaborar en *Dígame*, la nueva revista de K-Hito, y en *La Codorniz* poco antes de la marcha de Mihura, firmando con seudónimos como Cero, Hache, Tiner, Sun...

Menda también se hizo cargo de *El Papelín General*, una parodia del Boletín Oficial del Estado, en la que el lenguaje áspero y recargado de esta publicación se exageraba y ridiculizaba, poniéndose al servicio de leyes y decretos disparatados. Por ejemplo, una serie de medidas para evitar las heladas en los naranjos, como «poner a cada naranjo una bufanda o una camiseta de lana durante los meses más fríos», además de «riegos con coñac».

Como vemos, los cambios que llegaron con la marcha de Mihura y el paso a la dirección de De Laiglesia tampoco fueron una revolución, al menos al principio. Sin embargo, el nuevo costumbrismo irónico de De Laiglesia no gustó nada a Mihura, que consideraba este giro una traición al humor de la revista que fundó.

El desacuerdo entre las dos codornices, o su escenificación, llega en diciembre de 1946, cuando Mihura escribe una carta a De Laiglesia, que este publica en la revista. En ella, Mihura dice que no entiende por qué le piden a él un artículo y no a su tía, que «es una señora vieja, pesadísima, agria, pedante y de mal humor, y que por tanto le podría hacer ese artículo que me pide mucho mejor que yo». La revista ya no habla «de flores, de pájaros, de caballos blancos y de vacas rubias», sino «del precio del pimentón y del precio de las patatas, y de si hay queso o de si no hay queso». Mihura se queja especialmente de esta nueva sección, «¡No a la vida!»: «*La Codorniz* nació para tener una actitud sonriente ante la vida; para quitarles importancia a las cosas; para tomarle el pelo a la gente que veía la vida demasiado en serio; para acabar con los cascarrabias; para reírse del tópico y del lugar común; para inventar un mundo nuevo, irreal y fantástico, y hacer que la gente olvidase el mundo incómodo y desagradable en que vivía».

Mihura cierra con una advertencia sobre la inutilidad del humor, reprochando a De Laiglesia que «no va a arreglar el mundo, ni mucho menos va a arreglar los tranvías desvencijados. Y solo va a conseguir fomentar el mal humor de las gentes, la murmuración y la acritud. Y nosotros, los humoristas, no hemos nacido para eso».

De Laiglesia le contesta en el siguiente número y explica ser «menos cerebral» que su mentor: «En lugar de pensar en la luna, que ya está tan vista, cojo mi estilográfica como una lanza y lucho por un mundo real más limpio, más bueno y más confortable». Y apunta: «¿No es bonito

erigirse en Crítico de la Vida para procurar que, quienes la viven, aprendan a vivirla mejor?». Mihura quiso «acabar con los cascarrabias haciéndoles burla», pero De Laglesia ha bajado «del Olimpo de los Humoristas a ganar palmo a palmo la Jauja de mis sueños».

El intercambio muestra dos formas de ver el humor. Para Mihura, hacer chistes sobre el precio de las patatas no ayudará a que haya rebajas o descuentos. El humor combativo no sirve para nada y su función está más en la evasión y el consuelo. En cambio, De Laiglesia cree que el humor puede ser un correctivo social y que al exponer los defectos de la sociedad se pone el primer paso para su cambio: la sátira ofrece una alternativa. Hay que puntualizar que las dos visiones no están tan alejadas: cuando Mihura escribe que el humor es el espejo de sastre, en realidad está diciendo que nos ayuda a detectar vicios y errores. Visto así, el humor no es solo un consuelo, también es un aviso que nos informa de lo que falla. La principal diferencia es que De Laiglesia no se conforma con una crítica literaria de los tópicos y convenciones, o una supuesta demolición del lenguaje y del sentido común, sino que se dirige a asuntos más tangibles, como las goteras del metro. Y tiene además la esperanza de que hablar de estas goteras en tono humorístico ayude a que se tapen con masilla.

¿Cuánto hubo de cierto en esta polémica? Según De Laiglesia, poco: «Los lectores creyeron que polemizábamos en serio cuando la verdad es que tanto Mihura como yo nos habíamos reído mucho escribiendo nuestras cartas respectivas». Y apunta que solo querían resucitar el género periodístico de la polémica: «Lo mismo que Mihura exageró su postura de defensor del humorismo poético, yo exageré la mía de paladín del humor realista».

De hecho, en *La Codorniz* ya se habían publicado otras polémicas falsas, aunque con un tono mucho más suave y más evidentemente humorístico. Por ejemplo, en 1943 Mihura escribió un texto firmado por «la dirección» en el que le reprochaba a Tono que escribiera artículos demasiado breves, a lo que Tono respondía que «el único culpable de que mis artículos sean cortos es usted, por empeñarse en que sean anchos. Pruebe a ponerlos la mitad de anchos y verá cómo consigue que sean el doble de largos».

Pero el propio De Laiglesia admite que algo sí había. En su opinión, «la fórmula del humor poético e irreal estaba ya agotada y no era periodísticamente rentable». Añadir cada vez más crítica social le permitió, aseguraba, «prolongar la vida de la revista durante más de treinta años». Y así, como escribía también Mingote, «del poético aunque no inofensivo surrealismo burlón pasó *La Codorniz* a una

moderada crítica humorística dentro de lo permisible, que no era mucho, conservando el desenfado de los primeros tiempos y sin perder de vista el talante inteligentemente irónico de los fundadores». El cambio no es solo en la revista, sino también en España: la guerra estaba cada vez más lejos y aunque en los años cuarenta el país seguía inmerso en la miseria, ya no valía con el consuelo de la evasión y había ganas de que las cosas comenzaran a cambiar.

La publicación no tuvo apenas competencia hasta los años setenta. El caso más destacado fue *Don José*, que salió a la venta dirigida justamente por Mingote, y que apostaba por un humor de calidad, también necesariamente despolitizado, pero con referencias sociales. Mingote abandonó la dirección de la revista en 1957 y la publicación aguantó apenas veinte números más. Ninguna otra pudo amenazar durante mucho tiempo el monopolio de facto de *La Codorniz* hasta la década de los setenta, lo que se tradujo, como apunta Tubau, en que la publicación no necesitara ser tan audaz para mantener a su público. Esta moderación, también política, se hizo patente en los años sesenta y setenta, cuando la revista no pudo competir con las nuevas publicaciones satíricas y terminó cerrando en 1978, un año después de que De Laiglesia abandonara la dirección.

A pesar de su decadencia final, tal vez inevitable, *La Codorniz* es probablemente la revista que más ha influido en el humor español del siglo XX. Mihura escribía en 1943 que la juventud hablaba «en Codorniz». Por ejemplo, Azcona y Berlanga, quizá los representantes más destacados del humor en España de los años sesenta, no dejaron de hablar «en Codorniz», aunque su humor fue más negro y costumbrista que el de Mihura y Tono. Y la revista influyó en el estilo de cómicos cercanos como Tip y Coll, y también en los más lejanos como los Chanantes.

Pero se fue cerrando una etapa en el humor español y el idioma codornicesco se fue olvidando y fue evolucionando. Incluso Mihura dejó de escribirlo a partir de los años cincuenta: en sus obras hay una «dosificación ponderada de los recursos innovadores y una mayor inclinación por lo sentimental, que suele convivir felizmente con lo poético y lo humorístico».[3] Textos como *Maribel y la extraña familia* o *Ninette y un señor de Murcia* ya no eran tan disparatados. Como escribe Umbral, Mihura pasa a hacer «un absurdo muy moderado, que hace una revolución teatral y social con buenas maneras», es decir, «una comedia burguesa con ráfagas de imaginación». Hacerse transparentes y legibles con el tiempo es en su opinión «el destino de las vanguardias más herméticas». También Ionesco pasa de los diálogos ininteligibles de

La cantante calva a la alegoría política de *El rinoceronte*.

Una moda estrambótica

Mihura escribió en 1966 que el humor de *La Codorniz* ya no le gustaba: Lo definió como «una moda estrambótica [...] que a la larga empieza a aburrir y se hace tópico cuando está al alcance de cualquier fortuna y se pone a la venta en los almacenes de ropas hechas».[4] Quizá solo era cansancio ante los imitadores o la conciencia de que el humor también se tiene que renovar: «Si alguna vez yo hago otra revista de humor, inventaré un humor diferente y lanzaré un nuevo modelo, que, como me ha ocurrido en otras ocasiones, quizá choque al principio, pero que será el modelo que se lleve en el mundo durante muchos años», y le dará más importancia al contenido que a la forma «y será más humano».

---

1 En una entrevista a Pedro Rodríguez recogida en *Prosa y obra gráfica*.
2 En Emilio Grano de Oro, 2005.
3 Arturo Ramoneda en la introducción al *Teatro completo* de Miguel Mihura.
4 Todo esto está en «Periodismo de humor», incluido en *Prosa y obra gráfica*.

DIÁLOGOS PARA BESUGOS

Los diálogos absurdos del teatro, de los relatos y de las viñetas codornicescas tienen uno de sus primeros herederos en la revista primero infantil y luego juvenil *DDT*. Allí escribía un joven guionista llamado Armando Matías Guiu (1925-2004), que siempre comenzaba sus «Diálogos para besugos» con este intercambio que ya avisaba de por dónde iban a ir sus textos: «Buenos días». «Buenas tardes».

Matías Guiu se hizo cargo de esta sección a partir de 1953. Fue guionista de radio antes de llegar a Bruguera, y luego también escribiría novela y teatro. Como recoge Antoni Guiral en su *100 años de Bruguera*, este escritor explicaba así sus diálogos: «Jugué con la palabra, apuré al máximo el sentido de cada vocablo, mezclándolo con otro de fonética similar con distinto significado para dar pie a nuevas imágenes, compliqué las conversaciones para derivar de un tema a otro, liando conceptos, ideas, hasta lograr que de los dos dialogantes ninguno supiera quién había iniciado la trama de desatinos». Matías Guiu no tenía ninguna otra pretensión que la de hacer reír distorsionando diálogos en apariencia banales y dando a entender la posibilidad de que, en realidad, todos hablamos así siempre.

—¿Tienen ustedes violines desafinados?
—¿Cómo desafinados, oiga? Es la primera persona que pregunta por violines desafinados. Si los toca, van a parecer una gaita.
—Es para mi sobrino.
—¿Le cae gordo su sobrino?
—No. Pero el pobre desafina cantidad musical, y así, con un violín desafinado, podrá darle la culpa al instrumento.
—¡Qué buena idea! ¿Es suya?
—Sí, y en casa tengo más.

En los textos de Guiu hay además una clara voluntad de autoría, a pesar de que en la editorial no lo entendieron así en un primer momento y sus primeros textos aparecieron publicados sin firma: «Puse el grito en el cielo —escribió—, pero el cielo estaría lleno de oficios y cantos gregorianos, y no me oyó. Por eso puse el grito un poco más abajo; en el jefe de redacción, que me contestó perplejo. Y en español. El perplejo no era idioma oficial y nadie podía salirse de las normas […]. Yo soy un dibujante de imágenes mentales. Con la máquina de escribir dibujo ideas

que el lector ve».[1]

Guiu es un claro heredero del humor deshumanizado: solo sabemos que hablan dos personas, pero nada más. Desconocemos sus edades, sus profesiones, sus intereses y, cuando no usa pronombres y adjetivos, sus sexos.

—Bueno, no se ponga así.
—Me pongo como me da la gana.
—¡Pues, sí que tiene una gana extraña, oiga! Mire cómo me pongo yo.

—Pero usted es usted.
—Es que si yo fuera otro, ya no estaría aquí.
—¿Dónde estaría?
—¡Donde está el otro!
—¿Y dónde está el otro?
—En su sitio.
—En mi sitio estoy yo y no otro.

Los diálogos, ya sean teatrales o de besugos, son especialmente útiles para el humor porque permiten darle al texto la forma de un chiste básico: planteamiento y remate. El planteamiento del chiste muestra una situación más o menos cotidiana. Por ejemplo, en el ejemplo ya citado de Tono: «¡Qué horrible desgracia! He lavado el traje del niño y se ha quedado pequeño».

Hasta aquí tenemos el planteamiento: una situación absolutamente habitual y que podría solucionarse de forma también convencional. El remate es lo que convierte este diálogo en un chiste, al desviarse de las expectativas: «Pues lava al niño».

El diálogo permite articular de forma sencilla, aunque no siempre simple ni fácil, el juego de planteamiento y remate, que por supuesto se puede sofisticar aún más, como cuando la viñeta actúa de planteamiento y el texto de remate, como en esta otra viñeta también de Tono:

Planteamiento: en la viñeta vemos a dos hombres y uno está mirando una silla.
Remate: el texto, que dice «doctor, tengo la vista tan cansada que siempre la tengo que tener encima de una silla».

Según el formato, el diálogo se puede ampliar y retorcer, como hace Matías Guiu, haciendo cada vez más difícil rastrear el planteamiento y el remate por las digresiones, cambios de tema, o el estiramiento del mismo chiste, algo que ya de por sí tiene efectos cómicos.

Teniendo todo esto en cuenta, es normal que haya un formato de

humor en el escenario que resulte natural: el del dúo cómico. Como apunta José María Perceval en *El humor y sus límites*, parejas como las que inauguran en el cine el Gordo y el Flaco (Oliver Hardy y Stan Laurel) crean «un cierto subgénero en cine y televisión como Jack Lemon y Tony Curtis en *Con faldas y a lo loco* (Billy Wilder, 1963), Richard Pryor y Gene Wilder en *No me chilles que no te veo* (Arthur Hiller, 1989), Jerry Seinfeld y George Costanza (Jason Alexander) en *Seinfeld* y Joel Joan y Jordi Sánchez en *Plats Bruts*», a los que podemos añadir otros dúos teatrales como Vladimir y Estragón de *Esperando a Godot*, y, por supuesto, los dúos cómicos televisivos de los años setenta, ochenta y noventa: Martes y 13 (Millán Salcedo y Josema Yuste), Cruz y Raya (José Mota y Juan Muñoz), Los Morancos (Jorge Cadaval y César Cadaval) o Las Virtudes (Soledad Mallol y Elena Martín). También los radiofónicos, como en Gomaespuma, con Juan Luis Cano y Guillermo Fesser.

Estos dúos son el juego circense del payaso serio contra el payaso de las bofetadas, explica Perceval, y suelen «enfrentar los dos caracteres, el osado y el cobarde, en una serie de situaciones que ponen a prueba la inutilidad de ambas alternativas, aunque siempre el más audaz y descarado vence en la batalla».

Se puede rastrear la figura del dúo cómico a lo largo de siglos de comedia. Hay esquemas similares en las figuras del *alazon* y el *eiron*, dos personajes de la comedia clásica: el *alazon* es un bravucón que cree ser un gran héroe y el *eiron*, de donde viene la palabra ironía, es el encargado de desmontar su discurso en apartes al público. También hay un juego parecido en las figuras de Pantaleone y Arlequín en el teatro cómico, y, muy cambiado y alejado de este modelo tradicional, en Quijote y Sancho Panza. Al final un dúo es la forma más fácil de escenificar un chiste: hay un planteamiento, en apariencia serio, y un remate que rompe las expectativas.[2]

Los dúos cómicos contemporáneos parten también de este modelo, aunque a menudo los esquemas no son tan fijos, los papeles se intercambian, se juega con las expectativas... Por ejemplo, en sus sketches, Tip suele hacer de payaso gracioso, mientras que Coll intenta mantener la compostura. Pero estos papeles no siempre se respetan, entre otras cosas porque el humor absurdo de este dúo hacía que el papel más o menos serio ya fuera disparatado de por sí y porque los dos optaban por mantener un semblante sobrio durante sus actuaciones, que subrayaban con sus trajes negros, casi de enterrador.

Cuando Gila coge el teléfono y pregunta por el enemigo también está poniendo en escena un diálogo cómico. Aunque en este caso el payaso

serio somos nosotros, el público. Miguel Gila (1919-2001) no se estrenó con el teléfono en la mano, pero en 1957 ya había publicado un disco con el título *Gila… Y su teléfono*, que incluía el monólogo «¿Es el enemigo?». A Gila el teléfono lo ayudó no solo a innovar y a presentarse como uno de los primeros monologuistas «a la manera de los maestros anglosajones», como escribe Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de España*. Volveré a Gila en la cuarta parte del libro, pero aquí quería señalar cómo el teléfono también le permite mantener el formato de los diálogos sin la necesidad de contar con un compañero que dé la réplica. El teléfono actúa a modo de compañero que, en el caso de Gila, sienta la premisa del chiste, que no se oye y que el espectador ha de imaginar. Al completar estos diálogos en su cabeza, el público actúa como payaso serio. Obviamente, una de las claves de su genio es que sabía perfectamente cómo forzarnos a imaginar lo que quería que imagináramos, a menudo sin ser explícito y convirtiendo sus textos en esas obras abiertas de las que hablaba Umberto Eco.

La figura del dúo cómico ha sido siempre tan habitual en la comedia que el propio Gila estuvo probando en el escenario con algún compañero, antes de decidirse por el teléfono. La duda le surgía precisamente por este carácter de diálogo que tiene a menudo el humor, que es evidente cuando hablamos de dúos cómicos y que a veces pasa desapercibido cuando lo vemos en series y películas. Como me explicaba en una entrevista el cómico Dani Alés, este diálogo a veces se da también en los monólogos, sin necesidad de teléfono y entre cómico y público. Se hace evidente cuando el monologuista interpela directamente a su audiencia con fórmulas como «¿No os pasa que…?», «¿No os molesta cuando…?», «¿Verdad que sí?».

El esquema se puede rastrear incluso en las actuaciones de cómicos en los *late shows*: David Broncano y Andreu Buenafuente, por ejemplo, actúan casi siempre como payasos serios, permitiendo el lucimiento de gente como Miguel Maldonado, Raúl Cimas o Jorge Ponce, que rematan los chistes desde el sofá. Está presente, de nuevo a cargo de una sola persona, en los programas de radio de Juan Carlos Ortega y las llamadas disparatadas de sus falsos oyentes. Lo vemos también en algunos podcasts de humor, que a menudo también están a cargo de dos cómicos. Los papeles no son tan rígidos como en el caso de los payasos circenses, claro, pero entre Carolina Iglesias y Victoria Martín («Estirando el chicle») o entre Ignasi Taltavull y Adri Romeu («Aquí estamos») a veces se da un juego similar, aprovechando el personaje más inconsciente de Martín y Romeu, y la habilidad de Iglesias y Taltavull para repartir juego y, en las improvisaciones, captar con inteligencia (y

muchísima generosidad) hacia dónde quiere o puede ir su compañero, y dejarles el balón servido para el remate. Otro ejemplo contemporáneo es el de muchos vídeos de TikTok en los que el mismo usuario interpreta a dos personajes, en un juego similar. El mismo cómico interpreta al payaso serio y al gracioso, pero los papeles siguen siendo en esencia los mismos.

¿Plagió Bob Newhart a Miguel Gila?

Miguel Gila publicó en 1957 su disco *Gila… Y su teléfono*, que incluía el monólogo «¿Es el enemigo?». Tres años antes del primer disco de Bob Newhart, cómico estadounidense que también usaba el teléfono en sus números. Que no se diga que siempre vamos por detrás de los americanos.

El de Newhart era otro estilo, pero también se hizo muy famoso en sus inicios con un monólogo sobre la guerra civil, pero la estadounidense, claro: en su bloque más conocido interpretaba a un publicista que daba unos consejos a Abraham Lincoln antes del discurso de Gettysburg e intentaba convencerlo de que mantuviera las patillas y el sombrero de copa porque eran parte de su imagen.

No quiero decir, ni mucho menos, que Newhart plagiara a Gila. En los años cincuenta y sesenta el teléfono comienza a popularizarse y a introducirse en todas las casas, y no solo en las de las familias más ricas.[3] Y es normal que los cómicos se fijen, como hacen siempre, en un aparato que no solo sirve para hablar, sino que da que hablar, igual que sesenta años más tarde los cómicos dedicarían monólogos a los móviles o a Facebook.

De hecho, Newhart no fue el único cómico estadounidense que usaba el teléfono como herramienta de trabajo: Shelley Berman acusó a su algo más exitoso compañero de haberle robado la idea. Los estadounidenses han escrito miles de líneas intentando aclarar quién plagió a quién, pero lo cierto es que es bastante natural llegar a esa idea de forma independiente. Aunque eso no le reste mérito a Gila: la idea solo parece obvia después de verla. Aun así, en cuanto termine de escribir este capítulo llamo a los periodistas estadounidenses para que dejen de discutir y reconozcan que el verdadero genio es Gila.

---

1 Los ejemplos están extraídos de la web Rue 13 Bruguera, accesible en <seronoser.free.fr/bruguera/dialogosparabesugos.htm>.

2 Eric Weitz, 2009.

3 Santiago Millán Alonso, «Cuando tener teléfono en casa era casi un lujo». En *Cinco Días* (8 de julio de 2013).

LA PRÓXIMA SEMANA HABLAREMOS DEL GOBIERNO

Los cómicos se encontraron a partir de los sesenta y, sobre todo, los setenta, con el escaparate de la televisión, que les comenzó a dar una repercusión que no habían tenido hasta entonces. En estas primeras apariciones, seguía presente el humor absurdo: la influencia de la primera etapa de *La Codorniz* no desapareció de repente. No solo porque el cambio en la publicación fue gradual, sino también porque la censura seguía impidiendo un humor abiertamente político. Los cómicos que aparecían en la tele tenían que optar por un humor en apariencia tan inofensivo como un vaso de agua y se veían obligados a dejar las críticas y la sátira para otro momento. La semana siguiente, con un poco de suerte.

Luis Sánchez Polack, Tip (1926-1999), nacido en Valencia, formó un dúo cómico radiofónico en los años cuarenta con Joaquín Portillo, Top, también con humor absurdo y diálogos delirantes. En 1968, el dúo se separó y Top se dedicó a cantar zarzuela y a aparecer en alguna película.

José Luis Coll (1931-2007) viajó de Cuenca a Madrid en los años cincuenta, donde comenzó a trabajar como humorista precisamente en *La Codorniz* y en Radio Nacional, incluyendo alguna incursión teatral y cinematográfica (apareció en *El verdugo*). A finales de los sesenta conoció a Tip y formaron Tip y Coll. Tip quería aprovechar el apellido de Coll para que el dúo se llamara Tipicol Spain, pero abandonaron la idea.[1] Debutaron en el hotel Aránzazu de Bilbao,[2] en 1967, y en televisión en 1969. Durante los setenta y ochenta, Tip y Coll fueron una de las presencias habituales de la tele, llegando a tener su espacio propio en 1974, «Lo de Tip y Coll», que en 1975 pasó a ser «La hora de Tip y Coll». Su última actuación como dúo cómico fue en el especial de Nochevieja de TVE de 1995.

Además, participaron en películas y publicaron libros. Coll también por separado, sobre todo con sus diccionarios de palabras inventadas, que comenzó a publicar en forma de libro a partir de 1979, pero que ya habían aparecido en las páginas de *Hermano lobo*. Incluían definiciones como «Columnia: Falso testimonio en vertical y con capitel», «Demogracia: humor del pueblo» o «Peluquiero: Voz que expresa la desesperación del calvo».

Muchas de las coletillas de este dúo se hicieron popularísimas, como

«dame la manita, Pepeluí», «¿para qué? Paraguayo» y «la próxima semana hablaremos del Gobierno». Esta última frase subrayaba su humor absurdo, codornicesco, alejado de la realidad y de la actualidad, y también era, por supuesto, una broma sobre lo difícil que sería hablar del Gobierno si de verdad se lo propusieran, aunque al menos ya podían hacer chistes sobre esa necesidad de dejar los chistes para otro momento. Por otro lado, a saber qué hubieran dicho en caso de ponerse serios: Tip era un señor muy de derechas y Coll en los ochenta jugaba a billar con Felipe González.

En el mencionado sketch del paraguayo, Coll se presenta como un joven que quiere pedir la mano de la hija de Tip, y aunque Tip es el que dice más disparates, no podemos olvidar que Coll se presenta como «fabricante de oasis para desiertos». En la escena, Tip aparece tumbado en la cama y tecleando en una enorme máquina de escribir, por supuesto, sin papel.

Coll: Resulta que yo soy el novio de su hija.
Tip: ¿Ah, sí? ¿Cuál de ellos?
Coll: El formal (le muestra el forro de su chaqueta).
Tip: Sí, sí. Es usted muy formal. ¿Y está usted muy enamorado?
Coll: Pues sí, mucho, mucho.
Tip: ¿De quién?
Coll: De Bruna, su hija.
Tip: ¡Ah, sí! ¡Bruna, Brunita! ¡Ya sé quién dice! ¡La célebre Brunita! Ya me acuerdo de ella... Mi hija, sí señor. Parece que la estoy viendo. Bueno, ¿y a qué se dedica?
Coll: A coser, a bordar, a hacer punto...
Tip: ¡No me diga que se dedica usted a eso!
Coll: No, yo no, Bruna. Yo soy fabricante de oasis para desiertos.
Tip: ¡Oasis! ¿No se llamará usted por ventura Aristóteles? ¿Aristóteles Oasis?
Coll: No, no. Ese debe ser otro. Yo soy paraguayo y vengo a pedir la mano de su hija para hacerla feliz.
Tip: ¿Para qué?
Coll: Paraguayo.
Tip: Ah.

En su estilo hay una clara apuesta por el lenguaje absurdo, con un humor aún codornicesco en el que se parte de situaciones en apariencia convencionales para introducir un absurdo que, en ocasiones, es especialmente disparatado verlos en televisión, como en *El mayordomo*, de nuevo con ecos del chiste de don Jerónimo:

Tip: Matías, hijo, ¿tú cómo te llamas?

Coll: Me llamo López, señor.
Tip: Siempre te confundo con mi tía Claudia.

Por supuesto, hay un asalto al lenguaje constante. Se trata de un humor tan codornicesco y de unos diálogos (también para besugos) tan trabajados que a pesar de que están obviamente pensados para la escena, se pueden leer e incluso algunos de ellos se recogerán en libros como *El libro de Tip y Coll* (1974). En estos sketches se habla, por ejemplo, de un señor tan rico que tenía siete brazos, «uno para cada día de la semana. El séptimo era encarnado», o de Luis XVI, «2.º izquierda», que «no sabía montar a yegua y tenía que ir siempre a caballo». A veces, el disparate se ve ya antes de que hablen, como cuando aparecen metidos en una bañera con dos remos o cuando Tip se ofrece a limpiarle los zapatos a Coll, que está subido en el patíbulo a punto de ponerse una soga al cuello.

Tip: ¿Se va a limpiar?
Coll: Sí, para limpiarme estoy yo, con la de cosas que tengo que hacer.

---

1 Diez años sin Tip: Recuperamos las mejores actuaciones de Tip y Coll (vídeo en la web de RTVE).

2 Mario Coll, «Tip y Coll, 25 años de humor», en *ABC* (30 de noviembre de 2017), Su sketch más conocido fue el del vaso de agua. Tip hacía de payaso gracioso y Coll de payaso serio, pero esta apariencia es engañosa, como decíamos, porque Coll está enseñando a llenar y beber un vaso de agua, lo que ya es absurdo de por sí. La traducción al francés inventado de Tip —«observen la tontería», «regardez la gilipolluá»— es otra vuelta de tuerca a la tontería. Merece la pena mencionar que las instrucciones que da Coll tienen ecos de las *Historias de cronopios y de famas*, libro publicado por Julio Cortázar en 1962 y que incluye instrucciones para llorar, para dar cuerda al reloj o para subir escaleras, por ejemplo: «Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza…». La escena (y los textos de Cortázar) ponen de nuevo distancia entre nosotros y lo que nos parece obvio, ayudándonos a considerar por primera vez algo que dábamos por sentado y sugiriendo la posibilidad de que todo lo familiar es en realidad más extraño y absurdo de lo que parece, que la mitad del tiempo vamos con el piloto automático y que el sentido común no es tan común como el adjetivo pretende sugerir.

EMPANADILLAS Y TRUHANES EN TELEVISIÓN

Los diálogos absurdos fueron una de las especialidades de Martes y 13, el dúo formado por el madrileño Josema Yuste y el ciudadrealeño Millán Salcedo. El sketch de las empanadillas de Móstoles los consagró hasta el punto de que ha habido intentos de hacer rutas gastronómicas de empanadillas en esta localidad. La escena se emitió además en el que sería el terreno favorito del dúo cómico durante años: la Nochevieja. En concreto, la de 1985 a 1986.

El diálogo es gracioso incluso aunque se desconozca quién fue la periodista radiofónica Encarna Sánchez ni que tenía un programa radiofónico con llamadas de oyentes. Yo ignoraba ambas cosas cuando lo vi en una reposición, aún de niño, y me hizo reír igual. De hecho, es una de las peores imitaciones de Millán Salcedo, y eso incluso teniendo en cuenta que ninguno de los dos era buen imitador, ni falta que les hacía: lo que hace reír es la verborrea atropellada de la oyente y la impotencia de la presentadora por intentar sacar algo en claro.

El dúo fue un trío entre 1978 y 1985, con Fernando Conde. Los tres debutaron en televisión en «Fantástico», de José María Íñigo, imitando a Las trillizas de oro, tres cantantes (y hermanas) argentinas, conocidas entonces en España por ser coristas de Julio Iglesias. Aparecieron también en el *Un, dos, tres*, donde estuvieron a punto de ser los Tacañones, sustituidos al final por las hermanas Hurtado. Por si alguno de mis lectores no vivió este concurso, las Tacañonas eran las cómicas encargadas de interrumpir a los concursantes cuando se equivocaban en alguna respuesta y explicárselo con un pareado. Los años ochenta fueron muy duros.

Los programas de Nochevieja de este dúo eran todo un acontecimiento: grabaron ocho especiales entre 1989 y 1997, año en el que se separaron. Quienes fuimos niños y adolescentes durante esa época regresábamos de las vacaciones navideñas sabiendo que ese era uno de los temas que se iba a comentar en el recreo, donde íbamos a oír a decenas de imitadores del dúo. Su éxito les permitió protagonizar dos películas escritas y dirigidas por Álvaro Sáenz de Heredia, que más adelante dirigiría las películas de otro fenómeno cómico televisivo: Chiquito de la Calzada.

Aunque en su momento se les recordaba en gran medida por latiguillos como «fíjate» y por sus imitaciones (insisto: no muy logradas)

de personajes populares, muchos de sus sketches han aguantado bien el paso del tiempo precisamente por los ingredientes absurdos que incluían. Por ejemplo: la imitación del Dúo Dinámico parecería una más, hasta que termina la canción y ambos se dan cuenta de que están enganchados por los jerséis y no se pueden despegar. Es decir, le dan una vuelta de tuerca a las imitaciones habituales.

O como en esa parodia de «Polvo de estrellas», un programa en el que cantantes amateurs cantaban como sus artistas favoritos y conocido en ese momento por caracterizar lo más posible a estos imitadores. En la parodia de Martes y 13 esto se llevaba hasta el extremo, como el momento en el que una pareja sube al escenario y tras pasar por una cortina de humo se ha convertido en los cinco miembros del grupo musical El Consorcio. Por no hablar de cuando simplemente hacían tonterías, como el anuncio del café Tacilla en el que la taza está tan caliente que Josema Yuste no la puede sujetar con los dedos. El historiador José María Perceval me comentaba en una entrevista que muchos humoristas de esta época, incluidos Martes y 13, «son clásicos. Sus escenas se podrían interpretar en una escuela de arte dramático. Han pasado al arte, ya no son algo histórico, coyuntural».

La televisión fue un escaparate para estos y otros muchos cómicos. Pero se daba una situación parecida a la que ocurría con las revistas hasta los años setenta: un monopolio como el de *La Codorniz*, que en este caso era de RTVE. La televisión había sustituido al kiosco y al teatro como principal escaparate para los humoristas. Los cómicos iban apareciendo por los programas de variedades en los que tuvieran cabida, que tampoco eran muchos, y más adelante también en el *Un, dos, tres*, donde fueron desfilando desde veteranos como Antonio Ozores, a jóvenes talentos como El Tricicle y Ángel Garó, que convivían a menudo con cuentachistes populares, pero sin apenas contenido propio, como El dúo sacapuntas y Arévalo.

A lo máximo a lo que podía aspirar un cómico era a tener su propio espacio, como Tip y Coll, o Las Virtudes, que fue el primer dúo de mujeres humoristas que llegó a presentar programas, como «Ni a tontas ni a locas» (1989) y «Va de vicio» (1992), gracias a un humor surrealista y verborreico que no subestimaba a su público. Y la consagración definitiva era (y, en parte, sigue siendo) protagonizar un especial de Nochevieja, como Martes y 13, y más tarde Cruz y Raya y José Mota en solitario. O incluso una serie, como los mencionados Tricicle, que en 1987 estrenaron en TV3 *Tres estrelles*, trece episodios ambientados en un hotel y también sin palabras, como todo lo que hacían estos tres cómicos que renovaron el mimo años antes que Rowan

Atkinson con su *Mister Bean*.

Este trío catalán (Joan Gràcia, 1957, Paco Mir, 1957, y Carles Sans, 1955) ha hecho casi toda su carrera en el teatro, con espectáculos como *Manicòmic* (1982), *Slàstic* (1986), *Terrífic* (1992) y *Sit* (2002), entre otros. En 1983 pasaron por el *Un, dos, tres*, programa que en ese momento era una enorme plataforma para los cómicos, como decíamos. Su número alrededor de la canción de Julio Iglesias «Soy un truhán, soy un señor», extraído de *Manicómic*, es uno de los más recordados.

Si lo rescatamos ahora en YouTube, nos damos cuenta de lo mucho que ha cambiado la televisión desde entonces. No tanto por el número de Tricicle, que se conserva razonablemente bien, como por el ritmo: para empezar son ocho minutos de sketch. Hoy en día darle más de dos o tres minutos a unos cómicos desconocidos (o a unos músicos consagrados) resultaría impensable. Sobre todo porque, además, Tricicle pasa los dos primeros minutos colocándose en el escenario. Forma parte del número y es graciosísimo, pero es inevitable pensar que hoy en día los obligarían a recortar ese arranque.

Con la llegada de las privadas y las digitales, la situación cambió paulatinamente: al principio simplemente había más espectáculos de variedades en los que los cuentachistes podían aparecer. Pero también supondrán la irrupción del monólogo en Paramount Comedy y *El club de la comedia*, y fueron un espacio para la producción de comedias de ficción, como *Siete vidas* (1999-2006), que tenía un estilo muy similar al de series estadounidenses como *Friends*, con actores como Amparó Baró, Javier Cámara, Blanca Portillo, Paz Vega, Guillermo Toledo y Toni Cantó, metido después a político, entre otros muchos nombres como Santi Millán, Santi Rodríguez, Anabel Alonso y, por supuesto, Carmen Machi. Digo «por supuesto» porque *7 vidas* dio lugar al primer *spin off* de la televisión española: *Aída*, protagonizada por esta actriz, además de Pepe Viyuela, Mariano Peña y Paco León, entre otros. Los guionistas llevaron el humor ágil de *7 vidas* a un barrio humilde de Madrid, con un éxito de audiencia que los llevó a superar en episodios a la serie de la que procedía el personaje protagonista. Es más, incluso sobrevivió a la ausencia de la propia Machi durante varias temporadas.

Pero, volviendo al tema, el tono habitual del humor en televisión va cambiando: al absurdo y al costumbrismo se le unen el humor satírico y político. El absurdo no desaparece, pero sí tiene cada vez más competencia.

Un espacio en el que encontramos este humor es en los programas infantiles de los años ochenta, quizá por su tono de juego y por dirigirse a un público al que, en principio, no le interesaban mucho las

imitaciones de Felipe González o de Jordi Pujol. En *La bola de cristal*, presentado por Alaska y dirigido por Lolo Rico, actuaron Pablo Carbonell y Pedro Reyes, con sketches medio improvisados en los que en ocasiones representaban, a su manera, a personajes históricos. Y en *Cajón desastre*, el programa que sutituyó a *La bola*, apareció un dúo cómico que logró además hacerse un hueco en La 2 con su propio espacio: Faemino y Cansado.

Las empanadillas eran de Algete, no de Móstoles

Tenemos que deternernos unos instantes, un parrafín de nada, para hacer una puntualización importantísima: las empanadillas no eran de Móstoles; en realidad eran de Algete, puesto que la señora que llama está allí. Los que están en Móstoles haciendo la mili son sus hijos. Cito: «Te llamo de aquí de Algete […]. Te llamo porque resulta que estaba aquí friendo unas empanadillas, ¿sabes?, porque tengo dos chicos haciendo la mili aquí en Móstoles y digo voy a llamar a Encarna ahora, no sea que luego sea muy tarde y se me quemen las empanadillas y me quede yo sin escuchar el programa que me gusta mucho…». A estas alturas ya no tiene sentido intentar que se hable de las empanadillas de Algete, pero que quede dicho.

EL ORGULLO DEL TERCER MUNDO

Los madrileños Carlos Faemino (1959) y Javier Pozuelo (1955) comenzaron a actuar en los años ochenta, en espectáculos en el Retiro, donde también se habían iniciado otros dos humoristas dados al humor absurdo: Pablo Carbonell y Pedro Reyes. Entre los números que los hicieron populares en el parque estaba el del faquir Tarik, que ponía a prueba su resistencia física caminando descalzo sobre patatas fritas afiladas. La prueba más peligrosa venía cuando Cansado mostraba un certificado médico que decía que el faquir era diabético y se comía una chocolatina de las blancas, «¡que tienen más azúcar!».[1] Se les conocía en sus comienzos como «Los del Mono Rojo», simplemente porque iban vestidos con un mono rojo, y después pasaron a llamarse Los hermanos Benítez, antes de quedarse en Faemino y Cansado.[2] ¿Y por qué Faemino y Cansado y no Faemino y Pozuelo? Pues porque Pozuelo actuaba al comienzo de su carrera como Rudy Cansado.

Estos sketches y diálogos surrealistas los llevaron primero al teatro y luego a la televisión, comenzando en *Cajón desastre*. En 1993 tuvieron su propio espacio, «El orgullo del tercer mundo», en TVE-2. Fueron dieciséis capítulos de media hora, aunque la cadena los quería el doble de largos. Constaban de sketches disparatados, con los que consiguieron popularizar entre sus fans una muletilla: «qué va, qué va, qué va… ¡Yo leo a Kierkegaard!», que en realidad era una parodia de las muletillas habituales de los cómicos en los ochenta y noventa.

Se grababa en la sala Galileo Galilei de Madrid, con público y en directo, como una de sus actuaciones teatrales. El título era un guiño a su voluntad de austeridad y de modestia: de hecho, ya les presentaron así en 1988, en el programa de variedades *Contigo*.[3] Pero hay que recordar que la tele de los noventa, incluso con privadas, no era como la de ahora. Aunque en ese momento «El orgullo…» parecía un programa minoritario y de culto, no les fue nada mal: se programó a medianoche, pero en una reposición posterior se emitió a las 21:30, pasando de setecientos mil espectadores a un millón, una cifra que actualmente y con la fragmentación televisiva los colocaría líderes de audiencia (o casi). Por supuesto, la comparación es engañosa porque si un programa similar se emitiera en esta cadena en la actualidad no alcanzaría esa cifra ni de lejos, pero sirve para constatar que llegaron a mucha más gente de lo que en ese momento podía parecer.

El humor de Faemino y Cansado se caracteriza por sus digresiones, que llevan al absurdo escenas y diálogos en apariencia cotidianos y que podrían dar para chistes convencionales, como una visita al médico. El esquema del payaso serio y el gracioso se distorsiona una vez más y a veces incluso parece que se parodie: Cansado adopta el papel de persona sensata, pero deja escapar una verborrea inagotable con la que da la impresión de ser un cruce de un conferenciante de los años veinte y tu profesor de historia favorito. Con esta verborrea no solo logra provocar la carcajada con la mera aparición de un polisílabo ligeramente fuera de lugar, sino que además sirve para que Faemino conteste (o interrumpa) de forma casi imprevisible, a veces siguiendo con el tema, pero otras saltando con un asunto que no tiene nada que ver, como si llevara varios minutos sin prestar ninguna atención y pensando en sus cosas.

Aunque su humor fue y es muy rompedor y es un claro antecedente del poshumor, también sigue la estela de Tip y Coll, con sus diálogos absurdos que, como hemos visto, eran también codornicescos. Faemino y Cansado ya no hablan en codorniz, pero siguen esa tradición de dinamitar algunos lugares comunes, como cuando Faemino se encuentra diez mil millones de pesetas en el pelo.

La ausencia de referentes de actualidad y ese tono surrealista, casi abstracto, ha ayudado a mantener el interés por su humor y que su público se haya renovado, ya sea yendo al teatro como acudiendo a YouTube a ver sketches y actuaciones, atraído por un universo y un lenguaje propios en el que se distorsionan, más que parodian, tipos y costumbres. Incluido el propio mundo de la comedia: en «El orgullo del tercer mundo» parodiaron a los imitadores con los Hermanos Brothers y su Famosos en acción. Ahí imitaban, por ejemplo, a Manuel Campo Vidal esperando el ascensor, lo que básicamente era Faemino simulando que apretaba el botón de llamada, o a Pepe Navarro haciendo cola para comprar en el mercado. En otro sketch, los Hermanos Brothers se dedicaban a imitar a sus familiares, como su tío Eugenio, «que es hermano del papa y está casado con la tía Julia y tiene tres niños…», al que imitan enviando a su hijo Ñete al estanco a comprar un paquete de tabaco. Hay que apuntar que ya en el Retiro imitaban monumentos y muertes famosas.

Su humor se apoya sobre todo en el texto y no tanto en la puesta en escena, que suele ser muy sencilla. Como en el caso de Arroyito y Pozuelón, que protagonizaban la parte final de su programa, y que subían al escenario vestidos con chaqueta blanca y camisas con chorreras descomunales mientras sonaba *Dame veneno*, de Los Chunguitos. Ambos con una copa de brandi; Faemino, por lo general,

con un cigarrillo, y Cansado con un palillo.

Con estos dos personajes imitaban a un par de cuentachistes de bar muy de tercera regional. Su estilo consistía en «matar al chiste en una pirotecnia de desvíos digresivos», como escribe Jordi Costa en *Un humor nuevo*. Cogían un chiste, a ser posible malo, y lo alargaban y llenaban de incisos, detalles y comentarios. Ninguno de los dos contribuía a llevarlo a buen puerto, pero Cansado (Pozuelón) de vez en cuando se acordaba de lo que estaban hablando y recuperaba el hilo, mientras que Faemino, en su estilo, solía interrumpir como recordando algo de repente. Faemino y Cansado juegan intencionadamente con la propia estructura de estos chistes y con las expectativas del público acerca de cómo se tienen que contar; es decir, con un planteamiento y un remate. La gracia es, sobre todo, que lo están contando mal o que están hablando de otras cosas. Incidiremos también en esto cuando hablemos del poshumor, del que son unos claros precursores junto a Ángel Garó, y lo veremos también, de forma quizá menos consciente y deliberada, en Chiquito de la Calzada.

Por ejemplo, podemos detenernos en el chiste del águila, que los cómicos podrían haber contado en cuestión de segundos. Este sería el chiste sin adornos:

Un tío se sube a un trampolín y pone los brazos en cruz. Desde ahí le pregunta a un amigo:
—¿Qué parezco?
—Un águila —le contesta.
—¿Por la pose?
—¡No! ¡Por las uñas de los pies! ¡A ver si te las cortas!

Y ya estaría. Pero en «El orgullo del tercer mundo», desde que lo anuncian hasta que Faemino dice «por las uñas de los pies» transcurren tres minutos, en los que han tenido tiempo de decir que cuentan el chiste otra vez (este ejemplo no es la primera) porque les ha escrito un fan desde «el penal de Ocaña» y que son tan conocidos por el chiste que por la calle los llaman «los de las uñas», entre otras digresiones, incisos y paréntesis que por supuesto son la parte realmente cómica del chiste. En este caso, el chiste del águila pasa a estar protagonizado por «un procurador de los tribunales» que va y dice «pues me voy a una piscina municipal», a lo que Faemino añade, sin solución de continuidad: «¡Tú eres un tío soso, hombre! Pero yo no me voy a meter en tu vida. ¿Tú te has metido con la mía? No. Pues yo tampoco». De repente, han convertido al protagonista de un chiste, que en una interpretación más

convencional suele ser «un tío» anónimo, en un señor del que hablan como si fuera su vecino.

Cuando Faemino llega al remate, tres minutos después, tiene que avisar a Cansado, que está despistado, para que le ayude a insultar al protagonista del chiste, pidiéndole que se lave las uñas, que hay niños y llamándole sinvergüenza, cabrón y ateo, entre otras lindezas, como «más que uñas son mejillones», «no hace falta ser indio para seguirte las huellas» y «procurador», todo esto sumando otro minuto al chiste. De nuevo, se rompen los esquemas habituales: el remate, en teoría, ha de ser breve, una pequeña explosión de humor en la que lo importante es la incongruencia y la sorpresa.

Además de eso, en los restantes cinco minutos de la actuación, Arroyito y Pozuelón cuentan una variante de la misma historia, esta vez en una piscina nudista, protagonizada por «un ayudante de Jesús Hermida» y con la aparición del propio Hermida… Aunque aquí el final del chiste es que el protagonista parece un cerdo porque tiene que lavarse las pelotas: «Te las pones a la espalda y pareces un buzo», le dicen. «Por lo menos córtate las uñas de las pelotas».

Según han explicado en varias entrevistas, estos cómicos dejaron «El orgullo del tercer mundo» porque no les compensaba la tensión que generaba crear un programa de media hora semanal, aunque siguieron grabando actuaciones y especiales para televisión.[4] Desde entonces se han dedicado sobre todo al teatro, con espectáculos nuevos cada tres o cuatro años. Todos fieles a su estilo, comenzando por *Siempre perdiendo* (1995) hasta, de momento, *17 veces* (2021).

13 latiguillos del *Un, dos, tres*

Con su «Qué va, qué va, qué va… Yo leo a Kierkegaard», Faemino y Cansado parodiaban los latiguillos o muletillas que habían popularizado muchos humoristas y que actuaban a modo de firma y seña de identidad. Ya lo hacían en los setenta Tip y Coll, con su ya comentado «la próxima semana hablaremos del Gobierno», pero se hicieron especialmente populares en los ochenta y primeros de los noventa gracias a los cómicos del *Un, dos, tres*, que las usaban en todas sus intervenciones cómicas, a menudo (pero no siempre) para cerrarlas, dándole un gran final al público.

Aunque ahora suenan anticuadísimos, estos latiguillos se coreaban, repetían y uno podía reírse con solo oírlos. Era otra época supongo, aunque, como veremos en la cuarta parte, ya eran memes, si los entendemos tal y como los definió Richard Dawkins: el elemento básico transmisible de la información cultural. Pero eso ya lo ampliaremos en las siguientes páginas. De momento, aquí van

algunos de los más recordados.

—Dúo Sacapuntas: «Veintidós, veintidós, veintidós, veintidós, veintidós...». Por lo general después de preguntar cómo estaba la plaza y de ir rebajando un excesivamente optimista «abarrotá».
—Antonio Ozores: «Y ahora por fin somos europeos». «Eso no se hace, caca». «Gibraltar siempre será un peñón».
—La Bombi (personaje de Fedra Lorente): «¿Por qué será?». «Y eso duele...».
—Las hermanas Hurtado: «¡Hala vamos, hala vamos! ¡Hala venimos, hala venimos!»
—Beatriz Carvajal, como Gafancia: «Todo va bien, todo va bien... O no».
—Bigote Arrocet: «Piticlín, piticlín».
—Manolo Royo, como McRoyo: «Aquí no passsa nada...».
—Ángel Garó. Como Juan de la Cosa, probando el micro: «Uh». Y antes de la última adivinanza: «Esta es la refinitiva». Como Maruja Jarrón, guiando a su encorvadísima, muda y tapada madre: «Cuidado con el escalón, mamá».

---

1 Ernesto Arredondo, en la introducción a *Faemino y Cansado: Siempre perdiendo, sus diálogos más disparatados*. Suma de Letras: Madrid, 2003.

2 *Ibidem*.

3 Se explica en *La mitad invisible*, programa de La 2 dirigido por Blanca Flaquer y presentado por Juan Carlos Ortega y que estuvo dedicado a estos cómicos en su edición del 4/10/2014.

4 Jesús Ruiz Mantilla, «Empezamos infringiendo la ley de vagos y maleantes», en *El País* (7 de agosto de 2014).

SUBRURALISMOS: DE CUERDA A LOS CHANANTES

En 1989 se estrenó *Amanece que no es poco*, dirigida y escrita por José Luis Cuerda (1947-2020). En su momento, la recaudación fue modesta y la acogida de la crítica, bastante tibia. Recibió tres nominaciones a los Goya, pero no ganó ninguno. Sin embargo, en pocos años se convirtió en un fenómeno de culto, con seguidores que se conocían los diálogos de memoria e incluso grupos que organizaban rutas por los tres pueblos castellanomanchegos donde se rodó: Ayna, Liétor y Molinicos.

La cinta se centra en los muchos y disparatados personajes de un pueblo en el que pasan cosas extraordinarias que se ven con normalidad: hay hombres que crecen en el campo como calabazas, una mujer concibe gemelos minutos después del coito, un grupo de mujeres decide en asamblea quién será la puta, la monja o la adúltera del pueblo, un hombre no consigue suicidarse a pesar de sus esfuerzos y, por supuesto, un escritor asegura que le ha salido *Luz de agosto*, de William Faulkner, sin querer y por casualidad, a lo que el guardia civil (José Sazatornil) le dice: «Y ahora, para rematar, me dicen estos amigos que ha escrito usted *Luz de agosto*, la novela de Faulkner, ¡de William Faulkner! ¿No podía usted haber plagiado a otro? ¿Es que no sabe que en este pueblo es verdadera devoción lo que hay por Faulkner?».

Por supuesto, Cuerda no es ni el primero ni el único en llevar el humor absurdo al terreno rural. Podemos recordar aquí el cuento de Mihura del pueblo pesquero que se olvida de poner mar o los monólogos de paletos de Gila, personaje del que habrá ecos renovados en el Gañán de los Chanantes. Pero este cineasta sí consigue hilar un lenguaje y un universo propio en una película coral y de escenas, sin apenas más argumento que, por ejemplo, la convocatoria de elecciones. Cuerda rompe todos los esquemas e ideas preconcebidas que se pueden romper: no solo hay devoción en el pueblo por Faulkner, sino que casi todos sus habitantes hablan como sociólogos y filósofos de los años sesenta. Y el que no lo hace, quiere hacerlo: un labrador (Luis Perezagua) le dice a otro (Tito Valverde) que quiere ser intelectual, «como no tengo nada que perder…». Así podrá leer novelas y decir palabras como «víscera» y «paradigmático»… «Yo no le veo más que ventajas». Valverde acepta y le propone empezar «por el materialismo dialéctico. Por tener una base, ¿sabes?».

Pero no se trata solo de poner palabras fuera de lugar: jugar con el tópico del pueblerino no tendría mucho recorrido ni contando con la exageración. También hay situaciones absurdas y ligeros desplazamientos de lo esperado, como cuando un médico convierte una muerte digna en una muerte sensacional, y así se lo dice al hijo del moribundo: «¡Se está muriendo divinamente, te lo juro! Tenía ganas de que vinieses para poder decírtelo. Puedes estar orgulloso, de verdad. De los años que llevo de médico nunca había visto a nadie morir tan bien como se está muriendo tu padre. ¡Qué marcharse!, ¡qué apagarse!, ¡qué parsimonia! Estoy disfrutando que no puedes ni imaginarte».

La película tiene un reparto además espléndido, con algunos de los nombres más conocidos del cine cómico español: aparte de los citados, están Antonio Resines, Cassen, Manuel Alexandre, Chus Lampreave, María Isbert, Queta Claver, Miguel Rellán, Ferran Rañé… Y Luis Ciges, que en 1998 protagonizó otra película mítica del humor absurdo y surrealista, *El milagro de P. Tinto*, dirigida por Javier Fesser, que debe tanto a Cuerda como al humor de *La Codorniz* y, sobre todo, a los tebeos de Ibáñez.

Antonio Resines y Luis Ciges en *Amanece que no es poco*.

Amanece que no es poco es la segunda entrega de una trilogía que arranca con *Total* (1983). Esta película transcurre en un Londres posapocalíptico de 2598 que es igualita a una aldea manchega. La tercera es *Así en el cielo como en la tierra* (1995), donde se cuentan los preparativos de Dios para el Apocalipsis, un argumento que recuerda en parte a *La tournée de Dios* y también a *El juicio universal*, de Vittorio de Sica. Eso sí, la película de Cuerda mantiene su estilo: el cielo es igual

que un pueblo castellano-manchego de la posguerra.

Sobre el humor de *Total*, Cuerda contaría en sus memorias que partió de «una mirada analítica» del cine de Berlanga y Azcona, de los que hablaremos en el siguiente capítulo. Cuerda tenía que hacer este acercamiento «desde un punto de vista "culto", lo quisiera o no. Y eso introducía una distancia que, de alguna manera, había que reflejar incluso en la narración, si uno quería ser honrado». Y el humor absurdo (decir que un pueblo soriano es Londres) le sirve para «asomarse y abordar una realidad, mental sobre todo, que estaba pidiendo a voces análisis, opinión, reacción».

Y añade: «Con *Total* trato, igual que con *Amanece que no es poco*, de tirar del hilo, ver hasta dónde se puede llegar a partir de situaciones normales o de tópicos».[1] Por eso, por ejemplo, hay personas que nacen de un bancal en *Amanece*, porque se trata «de un hombre muy enraizado en la tierra». De nuevo, se llega al absurdo por la literalidad, al más puro estilo codornicesco.

¿He dicho absurdo y surrealista? Cuerda prefería otro adjetivo para su humor: subruralista, mezclando los adjetivos surrealista y rural. Como cuenta también en sus memorias, el término lo acuñó el poeta italiano Gianni Toti después de ver *Total*. «Estaba, según él, por debajo del ruralismo, de la manera de vivir más elemental del ser humano hoy día. Su poética, por decirlo así, era subyacente a esa manera de vivir».

Las raíces de este humor se pueden encontrar en una película que no se incluye en esta trilogía, que Cuerda estrenó en 1987 (y que ganó cinco Goyas): *El bosque animado*. La cinta adapta la novela del mismo nombre de Wenceslao Fernández Flórez y cuenta con un guion de Rafael Azcona que potenció el humor que ya estaba presente en el libro, y en el que se mezclan lo mágico y lo cotidiano, sin dejar de lado la crítica social y política.

En la película aparecen, por ejemplo, Fendetestas, un jornalero que se mete a bandido (Alfredo Landa) y a quien sus vecinos no se toman en serio: en una escena, Manuel Aleixandre se niega a darle los cuarenta duros que lleva, pero le ofrece dos, «y hale». Fendetestas se queda sin potenciales víctimas cuando en la fraga en la que ejerce su oficio aparece un fantasma, interpretado por Miguel Rellán, que ahuyenta a la clientela. El bandido intenta convencerlo de que se vaya a América, que es algo que siempre había querido hacer en vida, «sobre todo, no teniendo que pagar el pasaje».

El humor surrealista, rural y manchego no fue solo flor de una trilogía: a partir de 2002 se empezaron a popularizar expresiones como «mangurrián» y «hostia a rodabrazo», tal y como las diría un señor de

Albacete. Esto fue gracias a Joaquín Reyes, Ernesto Sevilla, Raúl Cimas, Pablo Chiapelli, Julián López y Carlos Areces, algunos de ellos amigos de la infancia o tras su paso por la Facultad de Bellas Artes de Cuenca. Ese año estrenaron *La hora chanante* en Paramount Comedy, un programa de sketches absurdos con animaciones, en lo que podríamos llamar un *Monty Python's Flying Circus* manchego.

Probablemente la sección más conocida del programa fue la de *Testimonios*, en la que Joaquín Reyes salía caracterizado de algún personaje conocido, como Bill Gates o Michael Jackson, a veces añadiendo un punto de nostalgia con nombres ochenteros como Kárpov o Tachenko. Pero lo que hacía era una contraimitación: el personaje hablaba de sus cosas, más o menos, pero con acento manchego y sin que Reyes hiciera ningún esfuerzo por clavar al personaje, en una vuelta de tuerca personalísima a las imitaciones absurdas de Faemino y Cansado:

Kárpov: ¿A vosotros cómo os caía Kaspárov? Os caía bien, ¿verdad? Con vosotros era de otra forma, pero conmigo era un hijo de puta. Que en las partidas que teníamos me hacía así (enseña el dedo corazón con la excusa de que se lo apoya en la nariz) el fuck you.

Tachenko: De la selección Soviética, ¿os acordáis? CCCP. Que es lo mismo que la URSS, pero en cirílico. Este es el chándal que nos dieron. Nos dieron un bocadillo y un chándal que parece de la Caja Castilla-La Mancha.

También había personajes recurrentes, como Vicentín, un fan de la música bakalao, el Gañán, un gañán, y el Payaso, que se hizo especialmente popular por el rap en el que decía aquello de «vivo con tu madre, en un castillo, a veces lo traigo gordo y a veces lo traigo fino», cuya letra aún es objeto de debate. ¿Qué es lo que traía a veces gordo y a veces fino? ¿El jamón de york?

Con Cuerda, los Chanantes compartían el imaginario manchego y la querencia por un humor que no tenía miedo de jugar y romper las expectativas. En la presentación en San Sebastián de la película *Tiempo después*, de 2018, en la que se recupera en parte el tono de *Amanece*, Joaquín Reyes afirmaba ser discípulo del director: «Cuando le conocí le dije: si tuviera que darte un euro por cada una de las ideas que te he copiado en *Muchachada Nui* y *La hora chanante*. Y me dijo: sí, dámelos».[2]

Su humor es también surrealista y abstracto, con su propio imaginario. Vicentín y Gañán parten como parodias, pero no son realmente parodias de estos personajes, o no son solo parodias, sino que les sirven para poner en escena su humor distorsionado, más que

deshumanizado. También juegan más con la imagen y con la puesta en escena que otros cómicos anteriores: al contrario de lo que ocurría con Tip y Coll, sería más difícil leer sus guiones en un libro, ya que faltan los escenarios y las caracterizaciones voluntariamente cutres, los grafismos disparatados, o, en el caso de los Testimonios, el maquillaje de caricatura y el acento manchego que contribuyen a convertir una imitación en un absurdo.

En 2007 los Chanantes llevaron su humor de Paramount Comedy a La 2, estrenando *Muchachada Nui*. Era básicamente el mismo programa y el mismo humor, pero con personajes y secciones cambiados de nombre: el Gañán pasaba a ser Marcial y Testimonios era ahora Celebrities. Por supuesto, no se escondían: Reyes presentó el programa diciendo que era «parecido a *La hora chanante*, pero mejor hecho».[3]

Los protagonistas de *La hora chanante* (Paramount Comedy).

Los Chanantes estrenarían también la serie cómica *Museo Coconut*, con tres temporadas emitidas entre 2010 y 2014, y el programa de sketches *Retorno a Liliflor*, 2015, ya sin tanta repercursión. Eso sí, su lenguaje y su universo ayudaron a devolver el absurdo a una posición de notoriedad, sirviendo de contrapunto y alternativa al humor costumbrista que se estaba popularizando con la llegada del *stand-up*. Además, formaron un grupo comparable al de la otra generación del 27,

al compartir un imaginario propio que los miembros del grupo han llevado a libros, escenarios, películas y series.

Casi nada.

¿Dónde viste por primera vez a los Chanantes? En YouTube, claro

Los sketches de *La hora chanante* y de *Muchachada Nui* se hicieron especialmente populares en una plataforma que entonces era nueva: YouTube. El público de estos humoristas ya empezaba a pasar más tiempo en internet que viendo la televisión y se había dado cuenta de que podía ver los sketches cuando quisiera, sin depender de los horarios de la tele. Ya antes, en 2005, se había popularizado muchísimo la canción *Hijo de puta hay que decirlo más*, probablemente el primer momento en el que el humor de los Chanantes llegó a un público comparativamente amplio. De hecho, en 2007 Joaquín Reyes grabó un vídeo solo para la plataforma, algo que entonces no era algo habitual, en el que aparecía disfrazado de Tita Cervera y en el que pedía a los espectadores que vieran también el programa en la tele: «Está bien que los vídeos los veáis en el YouTube. Eso no está mal. Pero tenéis que ver el programa en La 2. "¿Por qué?", os preguntaréis. Porque si no tenemos audiencia, nos mandan a la mierda».[4] El escenario mediático y las plataformas para cómicos estaban cambiando una vez más: del kiosco a la tele y de la tele a internet. De ahí saldrán cómicos como Victoria Martín y Carolina Iglesias, o los Vengamonjas, que por aquel entonces eran admiradores de los Chanantes, como ellos mismos han contado más de una vez.

---

1 En sus *Memorias fritas*.

2 «José Luis Cuerda: "A España no hay por donde pillarla"», en RTVE (25 de septiembre de 2018).

3 «Las chorradas chanantes llegan a TVE». En *El País* (19 de septiembre de 2007).

4 Pablo Cantó, «El legado de *La hora chanante* (¡chanante!)", en «Verne», *El País* (30 de octubre de 2015).

2
LA CHAPUZA NACIONAL
Parodias, pelotazos y verdugos

¿VIAJARÍA JAMES BOND A VILLAR DEL RÍO?

Durante la posguerra, toda España era el pueblo de *Bienvenido, Mister Marshall*. En esta película de 1953 dirigida por Luis García Berlanga, Villar del Río se prepara para la llegada de unos diplomáticos estadounidenses. Pero los diplomáticos pasan de largo, sin parar los coches ni siquiera para saludar, igual que pasaron de largo las ayudas del Plan Marshall. Nuestro país se confirmó en esa década como lo que en realidad era desde el desastre de 1898: un país cada vez más insignificante en una periferia empobrecida. Un estado en el que había un contraste abismal entre la retórica de un régimen que ensalzaba la gloria y la historia de España, con una realidad en la que el racionamiento no se eliminó oficialmente hasta mayo de 1952.

En estas circunstancias, los españoles empezaban a seguir el ejemplo de Cassen, que en su etapa de humorista y antes de participar en *Plácido*, también de Berlanga, dijo aquello de que «los españoles nos reímos de nosotros mismos. Siempre que no estemos delante». Era un humor que podía ser crítico, pero no satírico ni político, al correr el riesgo de toparse con una censura errática y caprichosa. A pesar de estas limitaciones, pudo reflejar esta oscuridad en la que vivía el país y de la que le costaba salir, incluidos los problemas para encontrar vivienda, las dificultades para acceder al sueño de la clase media desarrollista y el choque cultural que supuso la llegada del turismo.

En esta España que retrataba Berlanga también triunfaban personajes paródicos como Mortadelo y Filemón, de Ibáñez, que nacieron como detectives privados en 1958 (antes de incorporarse a la T.I.A.), o Anacleto, el agente secreto creado por Vázquez en 1964. Sus historietas ponían el centro en el apaño y la chapuza, con planes que siempre acababan saliendo mal.

Por ofrecer una comparación, el mismo año en que Berlanga estrenaba su película, Ian Fleming publicaba la primera novela de James Bond. El Reino Unido ya no era el imperio que fue en el siglo XIX: solo hacía seis años que la India había declarado su independencia. Y no se podía decir que todos los ingleses fueran como Bond, ni mucho menos. Pero aun así sonaba creíble que un agente secreto del servicio de inteligencia británico salvara al mundo de vez en cuando.

No es que en España no haya habido buenas películas y novelas

policiacas —pensemos en el Carvalho de Montalbán o en *El crack*, de Garci—, pero sus protagonistas no se movían en los mismos ambientes que el espía del Mi6: al fin y al cabo, no resultaría creíble que un agente del CNI salvara el mundo como harían un Bond o un Ethan Hunt.

Y, desde luego, la parodia es universal. Pero si en otros países tenían al protagonista que salvaba la humanidad (Bond o Hunt) y a su parodia (Maxwell Smart), aquí solo teníamos las parodias. Porque si alguien hubiese intentado crear a un español que salvara al mundo, solo le podría haber salido o una obra cómica, o una obra cómica involuntaria.

Lo mismo ha ocurrido con los superhéroes: no es casual que la mayor parte de ellos surgieran e hicieran carrera en Estados Unidos a partir de mediados de siglo, coincidiendo con la confirmación y consolidación de este país como primera potencia mundial. Hay excepciones, como los mutantes británicos de Excalibur, pero tiene más sentido que estos héroes estén donde pasa todo y no en un pueblecito de Castilla y León o del sur de Italia, por muy bien que se coma allí. Por ejemplo y con excepciones como Roberto Alcázar y Pedrín, el tebeo de aventuras español serio iba a buscar la gloria del pasado en la Edad Media (*El Capitán Trueno*), en la Reconquista (*El Guerrero del Antifaz*), o en la época de la invasión romana (*El Jabato*).

Si colocamos a un superhéroe en España, nos sale Superlópez, no Superman. Y si imaginamos una película en la que el presidente del Gobierno de España se sube a un caza y se enfrenta a una invasión alienígena, como en *Independence Day*, sería o bien una comedia o bien una comedia involuntaria. De hecho, *Independence Day* ya está muy en el límite. En cualquier caso, si hay invasiones en el cine español o son farsas como la de *Sin noticias de Gurb* o *El milagro de P. Tinto*, o se ven desde la periferia, como en *Extraterrestre*, de Nacho Vigalondo, en la que la llegada de los alienígenas se sigue por la tele y por el móvil. ¿Y qué hay del fin del mundo? Incluso el apocalipsis se convierte en una comedia en *El día de la bestia* (1995), de Álex de la Iglesia.

EL FRANQUISMO EXPLICADO EN VIÑETAS

El humor social y ligeramente crítico, que muestra los aspectos más oscuros de una sociedad empobrecida, se empieza a colar muy pronto en un escenario en apariencia poco habitual para la sátira: los tebeos infantiles y juveniles.

Los primeros cómics de Bruguera mostraban, como escribe José María Perceval en *El humor y sus límites*, «las aspiraciones de una burguesía conservadora y reprimida por un franquismo sociológico» que «plasman las historias de las familias de *Pulgarcito* (los Pío y los Calasparra) o las del *TBO* (los Ulises)». Todos los personajes de estas páginas tienen su obsesión particular: Don Pío quiere un aumento, Doña Vinagreta quiere que las vecinas rabien al ver su abrigo nuevo («una indirecta al mercado del estraperlo»), Carpanta solo quiere comer, Zipi y Zape ansían sus bicicletas… «La ilusión era la salida al campo, las vacaciones, el cochecito, la lavadora, el televisor, los platos de Duralex… Si se desea conocer el franquismo sociológico, la sociedad que vivía ese periodo 1940-1975, nada mejor que leer los cómics de la generación Bruguera». En su *Crónica sentimental de España*, Manuel Vázquez Montalbán añadía que la revista *Pulgarcito* «se había convertido en la crónica más veraz de la vida española».

Detengámonos en Carpanta: obra de Escobar, este personaje apareció por primera vez justamente en esta publicación en 1947, y entre 1977 y 1981 llegó a tener su propia revista, *Súper Carpanta*. Como me contaba Perceval en una entrevista,[1] aunque los personajes tanto de esta publicación como del *TBO* y *DDT* suelen ser más bien de clase burguesa, Carpanta destaca por pasar un hambre atroz en una dictadura en la que el poder decía que nadie pasaba hambre. ¿Y esto lo leían solo los niños? «Yo creo que no. Eran tan listos como Disney ahora, que mete chistes para adultos en las películas para que no se aburran los padres». Para Terenci Moix en su *Historia social del cómic*, Carpanta es «uno de los pocos personajes con conciencia de clase del cómic mundial» y «una versión, a nivel económico paupérrimo, de los sueños de la clase media».

Carpanta.

No se puede decir que los cómics del franquismo estuvieran plagados de mensajes subversivos ocultos, pero al menos sí reflejaban la sociedad de su época. Y eso aunque se tratara, claro, de historietas puestas al servicio de sus lectores, que en un primer momento eran los niños de familias que se podían permitir el pequeño gasto de comprar revistas infantiles en el kiosco.

Carpanta fue uno de los personajes más populares de *Pulgarcito*, revista fundada en 1921 por la Editorial Bruguera, nacida en Barcelona en 1910 con el nombre de *El gato negro*. Por esta compañía pasarían los grandes de la escuela barcelonesa a partir de los años cuarenta: Peñarroya, Giner, Nadal y el propio Escobar, entre otros. El personaje de Carpanta fue tan popular que protagonizó algunos de los volúmenes monográficos de la colección *Magos del Lápiz*, igual que Doña Urraca o Don Pío. En esta colección, escribe Moix, los personajes «escapan a los estrechos límites que les impone la estructura del *Pulgarcito* (historietas con un cupo fijado de viñetas)» y pueden así «desarrollar sus peripecias con una mayor complejidad dramática». El tebeo de posguerra abandona «el subdesarrollo físico» y alcanza «un estatus dramático y de formato de la categoría de un Superman».

La escuela de Bruguera nace gracias a unos autores procedentes de

esta clase media, que acaban de pasar por la guerra y que, sin mostrarse activistas, optaron por «el testimonio de las situaciones, propio del realismo costumbrista», escribe Moix. Casi todos los tebeos de la posguerra se centran en los anhelos de la clase media por recuperar su estatus anterior al conflicto, aunque no se pueda criticar directamente la situación económica del país. Como cuando Don Pío, de Peñarroya, se compra su televisión o va a veranear a un pueblo que se parece mucho a Sitges.

Hay diferencias entre *Pulgarcito* y el *TBO*: como cuenta Vázquez Montalbán, *Pulgarcito* era la España que aún conservaba «el carburo como iluminación para restricciones», mientras que en el *TBO* ya se vislumbraba la España del 600. Un ejemplo que recuerda Moix es el de la familia Ulises, que apareció en el *TBO* gracias a los guiones de Joaquín Buigas y los dibujos de Marino Benejam. Esta familia es un cruce entre «la menestralía barcelonesa anterior a la guerra y la burocracia posterior, que engendraría en parte la clase media». La abuela que habla incorrectamente el castellano refleja para Moix el trauma de muchas familias catalanas que se ven obligadas a renunciar a su idioma para poder presentarse en público.

En cambio, el humor de *Pulgarcito* se caracterizaba más por una «visión irónica, sardónica, surrealista y hasta cáustica y punzante de la realidad de la calle», escribe Guiral en su *100 años de Bruguera*. En esta revista, sus autores «deformaban y caricaturizaban la realidad hasta extremos delirantes, devolviendo, con su grueso y disparatado humor, un retrato social crítico y lacerante».

De todas formas, esta separación no es nítida: en *Pulgarcito* vemos también a don Pantuflo, padre de Zipi y Zape, que es un catedrático acomodado del barrio del Eixample. De hecho, sus hijos se desviven en su obsesión particular por una bicicleta, en un momento en el que muchas familias, como nos recordaban nuestros padres y abuelos durante nuestra infancia, apenas podían regalar a sus hijos por Navidad naranjas o muñecas de trapo hechas a mano.

Más críticos y pesimistas fueron Vázquez con *Las hermanas Gilda* y el reflejo del «resentimiento, la histeria sexual y la soledad», y *Doña Urraca*, de Jorge, seudónimo de Miguel Bernet, personaje que representaba «la voluntad del Mal dejada suelta en un mundo perfectamente adecuado a toda suerte de corrosiones», ofreciendo «una visión completamente terrorífica de las grandes ciudades». Este personaje enlaza, según Perceval, tanto con la picaresca y la Celestina, como con las brujas malvadas de los cuentos infantiles. Por cierto, Doña Urraca era vecina de Ibáñez, ya que en una de sus historietas dice vivir

en el número 2 de la calle del Percebe.

Primera historieta de Doña Urraca.

El tono de las historietas cambia a partir de 1959, cuando llega una nueva generación y los personajes se renuevan. En las historias de Ibáñez ya no hay una batalla de la clase media por recuperar su posición y por superar el trauma de la guerra. Según Moix, esta batalla ya está ganada y la nueva (o recuperada) clase media «puede permitirse el lujo de encerrarse en una tierra de nadie, realizar sus propias abstracciones estético-temáticas y recurrir, sin el menos recato, a un esquema argumental en el que solo existe la acción por la acción». Esta generación de historietistas solo puede testimoniar, «tanto por medio de su escapismo dramático como de su proceso de simplificación estética presentes», el «conformismo más absoluto y una acomodación total a las reglas del juego económico». Solo existen las figuras en acción y los dibujantes se muestran «incapaces de ir a la busca del testimonio que en los años sesenta podía ser válido: el de un lumpen alejado de las ventajas del boom». No hay un Carpanta en las historietas de Ibáñez y las penurias económicas de Mortadelo y Filemón, que malviven en una pensión con un sueldo miserable a pesar de jugarse la vida, son otro chiste más.

Pero en este cambio de tono no solo influyó el relevo generacional y la mejora de las condiciones económicas. En 1956 se aprueba una ley

sobre publicaciones infantiles que quiere controlar los contenidos de los textos e historietas dirigidos a los niños. Se prohíben los «ejemplos destacados de laicismo», la «ridiculización de la autoridad de los padres, de la santidad de la familia y del hogar, del respeto a las personas que ejercen autoridad, del amor a la Patria y de la obediencia a las Leyes». Y deben evitarse «escenas terroríficas», «relatos que presenten a una luz favorable a las reacciones antisociales», «un sentido del humor demasiado cerebral y aséptico para ser infantil, con desconocimiento u olvido del candor y la ingenuidad que fundamenta el sentido infantil de la ironía, y «las expresiones y giros extranjerizantes, así como las construcciones que revelen deficiencia o incorrección en el uso de la lengua española». Se amenazaba a los infractores con multas, aunque también se anunciaban premios para las mejores historietas que siguieran el modelo marcado.[2]

La primera consecuencia fue que los redactores y dibujantes tuvieron que revisar atentamente los contenidos y aplicar la censura previa. «Aquel espíritu rebelde y crítico, mordaz y sarcástico incluso, aquella visión caricaturesca pero fiel a la miserable realidad de la calle se apagó, no desapareció del todo, pero se difuminó», escribe Guiral. Los personajes se suavizaron: se calmaron las riñas entre don Pío y doña Benita, que rápidamente adoptaron a un sobrinito, y don Berrinche pasó a tener berrinches más suaves. Jordi Benet, hijo de Jorge, recuerda en el prólogo a una selección de las historietas de Doña Urraca que este personaje fue uno de los más perjudicados por este nuevo marco censor: «Mi padre se vio obligado, poco a poco, a suavizar la truculenta personalidad de Doña Urraca» y a buscarle un amigo, Caramillo, para convertirla «en una vieja que simplemente hacía travesuras». Por ejemplo, en la primera historieta que protagonizó este personaje, doña Urraca ve a un ciego que quiere cruzar la calle y no solo quiere indicarle que cruce cuando siguen pasando coches, sino que va a buscar una silla para ver mejor el espectáculo del atropello. En una de la última etapa, modifica su paraguas para que dispare tinta a Caramillo. El cambio es evidente.

---

1 Jaime Rubio, «Jarl, una historia de 100 años de humor en España» en «Verne», *El País* (17 de julio de 2018).

2 Antoni Guiral, 2010.

LO MEJOR ES QUE TE CASES CON LA VIEJA

El argumento de *El pisito* casi se podría trasladar a la España actual: Rodolfo (José Luis López Vázquez) se casa con su casera (Concha López Silva) para heredar el piso cuando muera e irse a vivir con su novia Petrita (Mary Carrillo). Se trata del primer largometraje de Marco Ferreri, con guion de Rafael Azcona basado en su propia novela.

Azcona, nacido en Logroño en 1927, se trasladó a Madrid a principios de los cincuenta para ganarse la vida como escritor y poeta. Firmó algunas colaboraciones e incluso escribió varias novelas policiacas y del oeste para kioscos, con el seudónimo de Jack O'Relly (Mingote también firmó alguna como Anthony Mask),[1] antes de pasar seis años en *La Codorniz*, escribiendo artículos y libros de humor.

Ferreri leyó una de las primeras novelas de Azcona, *Los muertos no se tocan, nene* (1956), y le llamó a la redacción de *La Codorniz* con la intención de llevarla al cine. No pudieron, por culpa de la censura, pero de ese proyecto surgieron otras dos películas: *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), ambas éxitos mucho más de crítica que de público, basadas también en textos de Azcona.

El repelente niño Vicente

En *La Codorniz*, Azcona creó al popularísimo repelente niño Vicente, que protagonizó dos libros. Azcona, que no era dibujante, asegura que comenzó con estas viñetas solo por «ganar unas pesetillas más», pero como escribe Ivan Tubau, «alcanzó un indudable impacto popular». Este niño repipi y que hablaba como un señor de cuarenta años con varios trienios a sus espaldas «no era un niño, era un padre, un maestro, un policía, un juez, un cura. Por su boca hablaba el más contumaz e inmovilista *establishment* ibérico: Vicente era el resultado lógico de una educación basada en el temor, la coacción y la hipocresía».

El humor de Azcona ya no era un humor codornicesco, o no solo codornicesco, incluso teniendo en cuenta que hablamos de la segunda *Codorniz*, más crítica y más social. Pero tampoco se inscribe de manera neta en el realismo crítico y social de los escritores y cineastas de la generación del cincuenta. Ofrecía una versión sainetesca del

neorrealismo italiano, sin renunciar a los ingredientes trágicos. Como escribe el historiador José Antonio Ríos Carratalà, Azcona parte de «su observación de la realidad, de la más concreta e inmediata», pero la exagera y distorsiona para mostrar a unos personajes que «se dejan atrapar por la vida» y en los que destacan la ausencia de sentimientos más allá de lo que tienen delante, porque tampoco se pueden permitir otra cosa.

Así, cuando Rodolfo y Petrita deciden poner en marcha su plan, no aparece más emoción o sentimiento que el hartazgo por su situación: no hay maldad, ni entusiasmo, ni siquiera la alegría que le viene a uno tras tener una buena idea. «Yo creo que lo mejor es que te cases con la vieja. Y luego se muere. Y podemos ser felices», dice Petrita en la película. Estas frases, dichas casi con rabia, son lo contrario a una declaración de amor y están marcadas por el poso de la amargura de llevar años viviendo separados, realquilados y sin poder casarse. Esta amargura se verá potenciada y subrayada cuando después del matrimonio la pobre esposa y casera tarde años en morirse. Los personajes quedan atrapados en un presente en el que no hay perspectivas de cambio o de mejora: no se presenta un horizonte, aunque sea ilusorio, de ascensos, mejores empleos, herencias éticas; ni siquiera de rupturas sentimentales. No hay posibilidad de mejorar o de rehacer su vida porque esta es la única vida que hay, igual que ese era el único Madrid que había y no había más Gobierno que el de Franco porque ya iba quedando claro que Estados Unidos y Europa no tenían mucho interés por meterse en líos.

Fotograma de *El Pisito*.

Su plan no es comparable, por ejemplo, al asesinato mecánico de *Don Clorato de Potasa*, de Neville. En Azcona los personajes no se mueven motivados por alguna especie de absurdo universal. Sus personajes están en una situación desesperada que el guionista solo tiene que exagerar un poco para que resulte lógica. Y a pesar de esta exageración, los argumentos de Azcona son reales y reconocibles. Ninguno de nosotros podría haber acabado en la situación de los personajes de *Don Clorato de Potasa*, que es completamente irreal e inverosímil, pero no estamos tan lejos de pensar en la posibilidad de casarnos con una señora mayor para heredar un piso.

El argumento de *El pisito* podría haber sido un dramón, pero al presentarlo de forma humorística, Azcona logra ese distanciamiento emocional del que hablábamos con Jardiel Poncela. Son personajes que pueden parecer egocéntricos y egoístas, pero tal y como actúan y se describen, podemos comprender cómo han llegado hasta ahí: «La sonrisa azconiana siempre fue un acto de comprensión dirigido hacia quienes le rodeaban», escribe Ríos Carratalà. No hay burla ni juicio, sino un retrato de una situación. No es que sean malvados, es que no tienen alternativa.

Lo que muestra Azcona es que la mayor parte del tiempo, mucho más de lo que creemos, no tenemos control sobre nuestras vidas y no

hay muchas decisiones que podamos tomar libremente. Estamos donde estamos después de dar unos cuantos tumbos y tras un par de carambolas, especialmente si no se tiene la fortuna de heredar pisos y propiedades sin necesidad de casarse antes.

Hay que recordar que en el primer franquismo, la comedia es el género cinematográfico más producido y más visto. Y en un buen puñado de casos estas comedias muestran «las penosas condiciones en las que se sobrevivía en los duros años de la posguerra», incluyendo «las fantasías de movilidad social». El discurso oficial de recuperación del No-Do contrasta con unos personajes que solo ven la posibilidad de mejorar su situación con quinielas, herencias y matrimonios de conveniencia.[2]

Azcona vuelve al humor negro y a los problemas de vivienda en el guion de *El verdugo*, película de 1963 dirigida por Luis García Berlanga. La película comienza como una comedia romántica un tanto particular: José Luis, un empleado de una funeraria (Nino Manfredi) solo consigue una novia que no se asuste de su trabajo cuando conoce (y deja embarazada) a Carmen (Emma Penella), que tampoco tiene suerte en el amor porque su padre es verdugo (José Isbert).

Hasta aquí, todo más o menos normal. La muerte siempre ha dado para el humor, y más en el caso de Azcona: ya lo había hecho en *Los muertos no se tocan, nene*, que arranca con el fallecimiento del bisabuelo de la familia, y en *El muerto*, que narra el traslado del cadáver de un cura del que nadie quiere hacerse cargo. Azcona no estaba solo: el humor negro no era una rareza en España y, por ejemplo, en esta época, Gila ya estaba grabando en disco sus monólogos de la guerra y Chumy Chúmez publicaba sus viñetas macabras en *La Codorniz*, como esa en la que aparece un hombre tumbado sobre la vía, en espera de que un tren acabe con su vida, y otro le dice: «Hombre, ponga solo la cabeza y así puedo aprovechar su traje».

Azcona vinculó este humor negro a la situación de miseria del país: Isbert iba a conseguir un piso por su condición de verdugo, pero se lo deniegan porque para cuando se lo den ya estará jubilado. Tanto él como su hija convencen a José Luis para que acepte sucederlo en el cargo y poder hacerse así con el piso, con la excusa de que nunca se vería obligado a ejecutar su labor y, además, siempre podrá renunciar antes de que llegue ese momento.

José Luis solo quiere acceder al sueño del desarrollismo de los años cincuenta, que Azcona muestra que no era de acceso tan fácil como ahora nos parece. Sobre todo porque en los libros de historia se narra como una historia de éxito en quince o veinte páginas, como mucho, lo

que a veces nos lleva a olvidar que nosotros leemos esas páginas en un rato, pero en realidad pasaron años y hubo gente que se quedó a medias o que sacrificó toda su vida para que fueran sus hijos (o sus nietos) quienes realmente vivieran más o menos bien.

En el caso de la familia de mi padre (la de mi madre era irlandesa y ese es otro libro), el éxito del desarrollismo significó que mis abuelos vinieran de un pueblo de Almería a Barcelona, donde siguieron trabajando, él de bedel y ella en casa, para que sus hijos salieran adelante. Su hijo pequeño, mi tío Jaime, ya pudo estudiar en la universidad y llegar a catedrático. Y sus nietos hemos vivido con tanta comodidad que nos resulta ridículo pensar que mis abuelos vivían en una casa sin agua corriente apenas veinte años antes de que yo naciera y que durante una época realquilaron habitaciones de su piso de la Riera Blanca para poder pagarlo.

Es decir, había una brecha entre la miseria y esos sueños de casa propia, coche y vacaciones en la playa, una brecha que tardaba décadas en superarse. Y en estas brechas es donde se cuela el humor de Azcona, que es oscuro y un poco triste, pero que no deja de ser humor. Porque mientras Franco habla del imperio y de la unidad del destino en lo universal, a nadie le extrañaba que hubiera un tipo dispuesto a ejecutar a pobres desgraciados a cambio de un piso. Había otra brecha más: el contraste entre lo que decían las autoridades y lo que veían y vivían los demás, que daba para retratos burlescos, sátiras, parodias y burlas despiadadas.

Todo esto se hace especialmente evidente cuando al final de la película José Luis tiene que ejercer su recién adquirida profesión en una Palma de Mallorca ya llena de turistas, y se ve arrastrado al patíbulo, arropado con expresiones de consuelo más apropiadas para el ejecutado que para el ejecutor, en una escena que definitivamente hiela la sonrisa. El remate llega cuando José Luis le dice al suegro que no piensa volver a hacerlo. José Isbert se encoge de hombros y en un aparte dice: «Eso dije yo la primera vez».

La escena de la ejecución de *El verdugo*.

El pavor que sentimos en las escenas finales de *El verdugo* viene provocado porque durante toda la película nos hemos puesto en la piel del personaje principal y casi nos hemos dejado convencer por Isbert: es verdad, la profesión de verdugo no es una mala manera de ganarse la vida, si uno lo piensa fríamente y con distancia. Alguien tiene que hacerlo. Y si no te llaman nunca, mejor aún. De nuevo, los protagonistas de Azcona se ven atados a una realidad sobre la que no tienen apenas control y aparecen dominados por una lógica retorcida que nos resulta cómica hasta que nos muestra hasta dónde lleva.

La ausencia de finales felices ha llevado a los críticos a comparar las películas de Azcona y Berlanga con las «tragedias grotescas» de Carlos Arniches. Este dramaturgo, admirado por el director valenciano, abandonó el sainete tradicional con obras como *La señorita de Trévelez*, en las que la farsa se mezclaba con lo trágico: por ejemplo, en este título una serie de bromas hacen creer a una solterona que tiene un pretendiente serio. En las últimas escenas, la burla se transforma en drama.

Basada (un poco) en hechos reales

El argumento de *El verdugo* no era tan disparatado como podría parecer hoy día: el propio Berlanga ha explicado en más de una ocasión que la idea para la película partió de esta escena, la de un verdugo que tiene que ser empujado y arrastrado al patíbulo, que se trataba de un caso real: un amigo suyo, abogado,

presenció la ejecución en 1959 de la cocinera valenciana Pilar Prades, condenada a muerte por garrote vil tras asesinar a una de sus empleadas e intentarlo con la siguiente y con una compañera. La ejecución se retrasó dos horas porque el verdugo no quería ejecutar a una mujer, y hubo que convencerle con ayuda de alcohol y tranquilizantes. La escena le pareció a Berlanga el mejor de los alegatos contra la pena de muerte.[3]

---

1 En J. A. Ríos Carratalà (2009).

2 Benet, 2012.

3 «Garrote vil para la envenenadora», Pedro Costa. En *El País* (5 de julio de 2009).

UN DRAMA DE ESOS GRIEGOS

Las dificultades para encontrar un piso no eran un invento de Azcona. El problema de la vivienda era crónico en las zonas industrializadas y la creación del ministerio de Vivienda en 1957 apenas contribuyó a paliarlo: «Muchas empresas hubieron de renovar tradiciones anteriores y promocionar la construcción de barriadas obreras y *casas baratas* en las que alojar con algún decoro a sus trabajadores —escriben Fernando García de Cortázar y José Manuel González Vesga en su *Breve historia de España*—. Así y todo, el *chabolismo* formó parte durante largos años del paisaje urbano de los cinturones industriales». Esto se daba en un contexto de política económica «encaminada a favorecer una acumulación financiera en las grandes empresas, bancos o industrias ya consolidadas en épocas anteriores».

La lucha por encontrar piso aparece en otras películas de la década. Por ejemplo, en *La vida por delante*, escrita y dirigida por Fernán Gómez, y estrenada en 1958. La película también narra la historia de una pareja (Fernán Gómez y Analía Gadé) que no puede acceder a una vivienda. Y tiene una maravillosa escena protagonizada por Pepe Isbert, que interpreta a un tartamudo que está relatando una historia: su tartamudeo aparece representado también en las imágenes, que se repiten e interrumpen al ritmo de su discurso.

También en 1958 se completó el rodaje de *El inquilino*, dirigida por José Antonio Nieves Conde y en la que Fernando Fernán Gómez y Mari Carmen Alonso intentan buscar un piso después de que los desahucien. No encuentran nada que se puedan permitir, ni siquiera de protección oficial, y suerte tienen de que los obreros les dejen vivir en la planta baja, el último piso que se derribará de su edificio. En una de las escenas se muestra lo difícil que era acceder a una vivienda sin algo de ayuda más o menos legal y más o menos oficial.

—¿Ninguna recomendación, ni siquiera de algún socio protector?
—No, señorita, lo único que traemos es un drama de esos griegos.

La película pasó por muchos problemas con la censura, que retuvo el guion un año y obligó a cambiar escenas, incluyendo la obligación de añadir un final feliz y autorizando el estreno varios años más tarde. Hay decisiones absurdas, como recordaba Diego Galán en un artículo publicado en *El País*, como la inserción de un calendario de 1956 para

situar la historia antes del reemplazo de varios ministros (Educación Nacional y Movimiento) y la creación del de Vivienda, «como respuesta a las sonoras protestas que, especialmente en el campo universitario, comenzaban a oírse contra la situación política». José Luis Arrese, ministro justamente de Vivienda, se quejó de que ningún señor de los que aparecía en la película con corbata era buena persona... Aunque lo cierto es que Fernán Gómez la luce en casi todas sus escenas.[1]

Fernando Fernán Gómez y María Rosa Salgado en *El inquilino*.

Como cuenta Miguel Ángel Villena en su biografía de Berlanga, la mayor apertura del régimen a partir de los años cincuenta, incluyendo su reconocimiento internacional, no significó una menor censura, sino todo lo contrario: en los años cuarenta, la Guerra Civil y la represión seguían muy presentes y «pocos levantaban voces de disidencia». Pero cuando el país comenzó a abrirse «tímidamente a influencias extranjeras, turismo incluido», el régimen extremó las precauciones para mantener su «rígida moral pública», de acuerdo con las recomendaciones de la Iglesia católica. Esta censura estuvo vigente hasta 1977, aunque, como explica Vicente J. Benet, «no hubo normas escritas a las que acogerse hasta 1963, por lo que todo dependía de la arbitrariedad de los miembros de la comisión».[2]

El desarrollismo atenuó los problemas de vivienda, pero no los solucionó: entre 1961 y 1968 Francisco Ibáñez (nacido en 1936) publicó

su *13 Rue del Percebe*, historietas en las que aún tenía sentido y gracia que apareciera una señora en el primer piso que alquilara y realquilara habitaciones. En muchas viñetas los inquilinos son una masa encajada en maletas y baúles, o tienen que dormir en la escalera y en el ascensor.

En el ático está el moroso, el artista Manolo. El personaje estaba basado en Manuel Vázquez (1930-1995), creador de Anacleto y las hermanas Gilda, entre otros. Se trata de un homenaje a un dibujante al que Ibáñez admiraba y que siempre pasó por problemas económicos que intentaba solucionar a sablazos. El propio Vázquez usó sus propias historias personales para el humor, retratando sus problemas con acreedores en *Los cuentos del tío Vázquez*, serie estrenada en la revista juvenil *Din Dan* en 1968, en la que aparece soltando toda clase de excusas a personajes que lo siguen pagaré en mano, como que tuvo que salvar a un niño de un ogro o librar a una anciana de un desahucio. Todo se arruina en la última viñeta, cuando, por ejemplo, aparece un señor que le dice a Vázquez que ha perdido el dinero que apostó en el hipódromo, dejando claro al acreedor que todo era mentira y que el personaje jamás tuvo intención de pagar.

Los problemas para acceder a la vivienda volverán a ser objeto de humor y sátira con la burbuja de los noventa y principios de 2000, y a menudo se recurrirá a la imagen de 13 Rue del Percebe, convertida ya en símbolo reivindicativo y paródico. Por ejemplo, en 1992 Azagra publicó en *El Jueves* una historieta sobre la okupación, desde un punto de vista positivo, como era habitual en este dibujante, en la que un edificio ocupado esta dibujado sin la pared exterior como en *13 Rue del Percebe*. Algo parecido hizo Kim en el año 2000, también en *El Jueves*, después de que la ministra de vivienda de entonces, María Antonia Trujillo, propusiera incluir minipisos de treinta metros cuadrados en su plan de vivienda. En esta versión del edificio de Ibáñez hay veinticinco pisos en el bloque, en lugar de siete. Eso sin contar tienda y portería, e incluyendo el desván, que en este caso se vende como «ático de lujo».

Una historieta de *13 Rue del Percebe* y la carátula de los DVDs de *Aquí no hay quien viva*, en la que hasta la tipografía tiene inspiración ibañecesca.

También podríamos añadir que *Aquí no hay quien viva* (2003-2006, creada por Laura Caballero, Alberto Caballero e Iñaki Ariztimuño) y *La que se avecina* (desde 2007, creada por los hermanos Caballero y Daniel Deorador) beben mucho de *13 Rue del Percebe*, con sus tramas corales ambientadas primero en un edificio de barrio y después en una urbanización de las afueras. Hay que decir que la serie está más cerca de la caricatura de Bruguera que del humor negro de Azcona: hay una menor carga crítica y mucho costumbrismo distorsionado, con personajes que en ocasiones aparecen consumidos por sus obsesiones, como ser presidente de la comunidad. La carátula de la primera serie usa además una tipografía que recuerda a la de Ibáñez en sus cómics, en lo que no deja de ser un guiño y un homenaje.

Estas dos series forman además un díptico inmobiliario muy interesante, al estar la primera ambientada en un edificio de viviendas más o menos convencional del centro de cualquier ciudad para pasar en la segunda a las urbanizaciones de las afueras, habitadas sobre todo por familias más o menos jóvenes. El cambio de escenario no solo permitió una renovación parcial de tramas y personajes, sino que también retrató la experiencia de muchas familias que tuvieron que comprar piso lejos no ya del centro, sino fuera de su ciudad por culpa de los precios cada

vez más altos de la vivienda, ya fuera compra, alquiler o realquiler.

Ibáñez también retrató la burbuja inmobiliaria y la crisis en varias historias de Mortadelo y Filemón, que actuaron en ocasiones de espejo distorsionado de los titulares de los periódicos y de nuestra propia realidad. Y es que a partir sobre todo de los noventa, Ibáñez usa la actualidad como marco para las aventuras de sus agentes secretos.

Muchos de sus lectores apuntan que este apego por la realidad hace que se pierda cierta parte de la esencia de los personajes,[3] que a menudo parecen anclados en un pasado atemporal en el que se habla de letras, acreedores y pagarés. Pero también es innegable que estas historias llenas de chapuzas y fracasos fueron una de las mejores formas de explicar lo que ha ocurrido en España en las últimas décadas. En estos cómics dedicados a la crisis, Ibáñez usó su humor disparatado como arma de denuncia (casi amable y llevadera) de la especulación inmobiliaria, de los chanchullos y de los recortes. Así por ejemplo, en *El señor de los ladrillos* (2004) no habla de la fiebre de las hipotecas y los bancos apenas tienen protagonismo, pero el villano es Ladríllez Peñón, un empresario sospechosamente parecido a Jesús Gil y Gil que se dedica a hacer negocios construyendo edificios de la peor calidad posible y ahorrando en personal y materiales. Mortadelo y Filemón han de infiltrarse en una obra e investigar sus chanchullos, que incluyen maletines llenos de billetes de quinientos euros destinados a convencer a concejales y viceministros de que recalifiquen el suelo a su conveniencia, incluidos los terrenos de su equipo de fútbol, el Atleti. No es la primera referencia a las corruptelas inmobiliarias en relación con el deporte: Ibáñez ya mostró en *¡Llegó el euro!* (2001) la recalificación y urbanización de la «ciudad deportiva del Real Madroño», siendo uno de los primeros en escribir que estos negocietes pintaban regular.

Marrullería en la Alcaldía ataca en 2011 otra de las causas de la crisis: la corrupción política. En este caso, Mortadelo y Filemón han de investigar al alcalde de Valdeporretas, que ha malversado los fondos del Ayuntamiento. Por ejemplo, un simple fuelle para ayudar a las gallinas a poner huevos ha costado «onsesientos mil euros». También se ha construido un puente, a pesar de que en el pueblo no hay río. En definitiva, presupuestos hinchados y proyectos para amiguetes.

La corrupción volvería a aparecer en 2015 en *El tesorero*, en el que Mortadelo y Filemón han de encontrar al tesorero del Partido Papilar, que se ha fugado con los fondos de la organización. Se trata de un delincuente clavadito a Luis Bárcenas, extesorero del PP condenado a 29 años de cárcel por varios cargos de corrupción. Este personaje sale en la portada del cómic haciendo la higa, como hizo el expolítico real en una

famosa foto y confirmando que los tebeos de Mortadelo tienen un público cada vez más adulto.

---

1 «Los censores se hicieron guionistas en *El inquilino*». En *El País* (8 de octubre de 1984).

2 Benet, 2012.

3 «Mortadelo y Filemón, espejo de España», Nacho Carretero. En *Yorokobu* (28 de abril de 2014).

DE PROFESIÓN SIN EMPLEO

Como es natural, los problemas de vivienda a menudo están relacionados con el empleo o, mejor dicho, su ausencia: en *El verdugo*, José Luis está pensando en irse a trabajar a Alemania y Carmen quiere ir a Francia, porque aquí no pueden ganarse la vida. En *Plácido* —también de Berlanga y Azcona, y con la hipocresía y la incomunicación como temas principales—, Plácido Alonso (Cassen) está empezando a salir adelante con su recién estrenado motocarro, pero mientras se gana la vida con el motocarro no puede ir al banco a pagar la letra que le vence justo esa noche, letra que no puede pagar si no pasa la noche trabajando.

El motocarro es además la herramienta con la que el personaje podría ascender socialmente. El automóvil era ya el símbolo privilegiado de las nuevas clases medias. A Plácido no solo le cuesta pagarlo, sino que en su caso no es un instrumento de ocio o simplemente una señal de estatus, sino una herramienta de trabajo, lo que ayuda a mostrar lo difícil y desigual que era esta llegada a la clase media. Hay además un contraste entre el esfuerzo y la seriedad de Cassen con los representantes de las clases altas que aparecen en la película, que confían su suerte a los contactos familiares y al nepotismo. Una vez más, vemos aquí el espejismo del trabajo duro y de la meritocracia como ascensores sociales.

La dificultad para acceder a un empleo razonablemente seguro ha sido una constante en la historia de España en las últimas décadas y ha sido fuente no solo para el drama, sino también para el humor. Incluso para el humor dirigido a los niños: en los años ochenta, Ibáñez dedicó una nueva serie al paro juvenil, que ya entonces era un problema estructural y endémico: *Chicha, Tato y Clodoveo, de profesión sin empleo*.

Todo empieza, además, con problemas laborales en la editorial Bruguera, precisamente. En 1986, con Bruguera al borde de la quiebra, Ibáñez y otros autores fichan por Grijalbo para publicar sus historietas en una nueva revista: *Guai!* Los derechos de los personajes no pertenecían a estos dibujantes, sino a la editorial, por lo que los artistas optaron por crear sucedáneos: en lugar de Zipi y Zape, Escobar escribe las historietas de los hermanos Terre y Moto; Raf no puede seguir con Sir Tim O'Theo, así que crea a Mirlowe y Violeta, e Ibáñez vuelve a las

historietas en edificios, pero no en el número 13 de la Rue del Percebe, sino en 7 Rebolling Street.

Además de eso, Ibáñez crea a tres personajes nuevos que no tienen nada que ver con Mortadelo, Filemón, Pepe Gotera y Otilio (otros chapuceros) o Rompetechos: Chicha, Tato y Clodoveo, de profesión sin empleo, que son tres veinteañeros en paro. Ibáñez ya tenía cincuenta años y lo del lenguaje juvenil le supuso toda una movida mazo tocha que no le salió especialmente chachi —era todo un rollo en plan tronco, qué haces, no te sale nada debuti—[1] pero en las historietas de estos tres parados ochenteros había una carga de crítica social todavía novedosa para el autor, sobre todo teniendo en cuenta que sus lectores eran niños (como yo mismo). O, al menos, la mayor parte de ellos, porque, como hemos visto, Ibáñez fue dirigiendo sus tebeos también al público que le había leído de niño y le seguía leyendo de mayor.

Años más tarde, Ibáñez trata la crisis de la primera década de los 2000 en uno de los álbumes de Mortadelo y Filemón. En *Por Isis, llegó la crisis* (2009), los problemas económicos llegaron a la propia T.I.A.: el despacho del Súper se ha de ceder a Frutas y Verduras Pepínez, S.A. y los agentes se ven abocados al pluriempleo, trabajando por ejemplo en la AUDI, es decir, como «apartadores urbanos de inmundicias» (barrenderos, vaya). Ibáñez presenta la crisis como un hecho cíclico e inevitable, de forma fatalista y casi conformista, sin apenas crítica social, incluso a pesar de que aparezcan manifestaciones en las que participan trabajadores, ciudadanos sin vivienda, los animales del zoo y, finalmente, los propios agentes. Y, en una de las viñetas, el rey de entonces, Juan Carlos I.

Portada de *¡Llegó el euro!* (2001).

Por supuesto, Ibáñez no es el único que a medida que pasan los años se siente más cómodo con las referencias a la actualidad. Otro caso es el de Jan y Superlópez. En las primeras aventuras de este superhéroe hay menos referencias concretas a la actualidad, aunque haya críticas a la política y al militarismo en *Los alienígenas* y referencias más o menos veladas a la transición en *Los cabecicubos*. Pero estas referencias no son tan concretas como las que haría más tarde sobre botellones (*El gran botellón*, 2003), campañas electorales (*Elecciones en Kaxim*, 2011) y sátiras que transcurren durante la crisis económica (*Hipotecarión*, 2007, *¡A toda crisis!*, 2010, *El gran desahuciador*, 2014).

Dibujantes y plumillas están hasta la coronilla

La rebelión de Bruguera del 86 no fue la primera, ya que las condiciones de trabajo de la editorial nunca fueron las mejores. La primera protesta a la que tuvo que enfrentarse ocurrió en 1957, cuando cinco de sus autores —Peñarroya, Escobar, Conti, Giner y Cifré— se independizaron y formaron su propia revista,

Tiovivo. Las condiciones leoninas de Bruguera fueron las que llevaron al editor Josep Maria Freixa a tantear a estos cinco dibujantes, los más prestigiosos de Bruguera, para crear su propia revista, un «semanario de humor para mayores», como se vendía. Bruguera tenía grandes nombres aún en nómina, como Vázquez, Jorge y Martz Schmidt, pero fue entonces cuando fichó a creadores jóvenes como Ibáñez, Raf, Fin y Segura, entre otros. La aventura no duró mucho: en 1960, Bruguera compró la revista y los cinco de *Tíovivo* volvieron a trabajar para la empresa.

Trabajar para la empresa significaba que lo que creaban los autores durante el horario de trabajo no era suyo, sino de la compañía. Los contratos de Bruguera los obligaban a declarar que los personajes eran «instrumentos de trabajo» prestados por la compañía para el empeño de sus funciones. Esto significaba que los dibujantes no podían seguir con sus personajes si dejaban la empresa y, además, que cualquier empleado de Bruguera podía hacerse cargo de los personajes de otro autor, si la empresa lo consideraba necesario. Cosa que empezó a pasar a partir de finales de los sesenta.

De profesión, sus dibujos (los de otro)

A partir de los años sesenta se inició la costumbre de «utilizar a otros dibujantes para realizar series de autores que, o bien no entregaban a tiempo, o bien andaban exhaustos de trabajo», según explica Antoni Guiral en *100 años de Bruguera*. Entre los primeros estaba Vázquez, cuyas ausencias había que cubrir a menudo. Entre los segundos estaba Ibáñez. Este dibujante ya se caricaturizaba a sí mismo como un esclavo encadenado a la mesa de dibujo, pero aun así no llegaba a todo lo que se le exigía. En 1973 ya había un equipo de quince personas, dirigido por Blas Sanchís, que se dedicaba a trabajar en las historietas de los agentes de la T.I.A. Incluía a Antoni Bancells, Jordi David, Casanyes… E incluso a Jan, el creador de Superlópez.

Esta forma de trabajar se mantuvo durante las décadas siguientes, con colaboradores como Ramón Bernardó, Lourdes Martín y Juan Manuel Muñoz, supervisor y su principal colaborador hasta hace poco. Como explicaba Muñoz en una entrevista, el proceso de trabajo podía variar: a veces Ibáñez se encargaba solo del guion y a veces pasaba un esbozo a lápiz, por ejemplo.[2]

Esto no es raro: dibujantes como Hergé han contado con equipos de colaboradores. Pero el principal reproche que hacen a Ibáñez los lectores, críticos y compañeros del mundo del tebeo es que ha ignorado y despreciado la labor de este equipo, sin darles crédito. No es el único reproche: también se le ha acusado de plagiar historietas, sobre todo para *El botones Sacarino*, con argumentos clavados a algunos de *Gaston Lagaffe* y vestido como *Spirou*, ambos de André Franquin.

La consideración social y cultural de los tebeos ha cambiado mucho: en realidad, ya se consideraba en los sesenta que gente como Raf, Escobar e Ibáñez

eran autores, como prueba el hecho de que la propia editorial tuviera que inventarse unos extraños contratos para asegurarse de que sus personajes se quedaban en la casa. Pero desde entonces ha aumentado el respeto por la faceta cultural y artística de estas historias. No nos importa saber que Ibáñez ha contado con colaboradores para terminar sus guiones y dibujos, del mismo modo que nos parece normal que un director de cine cuente con un equipo. Pero sí consideramos que este trabajo ha de verse reconocido.

---

1 Pido disculpas porque esto ha sido demasié pal body.

2 Se puede ver en Youtube: «Mortadelo y Filemón: la verdad tras bambalinas».

CRIMEN Y CASTIGO

Más recordado por el realismo mágico de *El bosque animado*, Wenceslao Fernández Flórez fue autor de novelas, relatos y artículos humorísticos, algunos de los cuales pasaron por las páginas de *La Codorniz*. Fernández Flórez fue un escritor conservador en lo político, ácido y corrosivo en gran parte de lo literario, y con un importantísimo legado en lo humorístico, como ya hemos ido viendo.

En muchas de sus páginas dejó escrita una crítica casi amable de la sociedad de la primera mitad del siglo, como en *El hombre que compró un automóvil*, en el que retrata la irrupción de este medio de transporte en las ciudades, o en *El sistema Pelegrín*, donde ironiza sobre el recién llegado (entonces) culto al deporte, en un texto que llevó al cine Ignacio F. Iquino con Fernando Fernán Gómez en el papel protagonista. Casi siempre con una ironía escéptica, sin poner muchas esperanzas en el ser humano, y con ese toque que también mostrarían Azcona y Berlanga de que uno tampoco puede mejorar en gran cosa su situación.

Pero hablábamos de chapuzas: en 1931 publicó la novela *El malvado Carabel*, novela que fue llevada al cine en 1935, dirigida por Edgar Neville, y otra vez en 1956, con la dirección e interpretación de Fernando Fernán Gómez. El protagonista de esta historia, Amaro Carabel, es despedido del banco en el que trabaja tras velar por los intereses de un cliente y no por los de sus empleadores. Y encima lo abandona su prometida. En ese trance, Carabel resuelve que las cosas solo les van bien a los malvados, por lo que decide emprender una carrera en la delincuencia y el crimen, a pesar de que su tía insiste en que le faltan malas compañías: «Todas las veces que he leído confesiones de cualquier malhechor supe que las malas compañías lo alentaron en su carrera. Y tú no tuviste malas compañías».

Su carrera en la delincuencia no resulta precisamente exitosa, y recuerda a la de su Fendetestas en *El bosque animado*: intenta atracar a un transeúnte que cree que se trata de un bromista y que no solo le pide fuego, sino que además se queda con su encendedor; adopta a un niño para mendigar y el niño no hace más que comer dulces; y más adelante se hace con una caja de caudales que es incapaz de abrir incluso después de arrojarla desde un quinto piso a un solar, probar con dinamita, o colocarla en una vía para que la abra de un golpe un tren de mercancías.

Como es natural, Carabel termina la novela otra vez con su

prometida y en el banco, cobrando menos y gracias a la intervención de su tía, que está estudiando hipnotismo. En realidad, el banco ha sido víctima de un desfalco y además está asediado por la huelga, por lo que necesita a Amaro, aunque Amaro no lo sabe. Ginesta, el policía amigo de la tía del protagonista, le explica a modo de conclusión que no había forma de que su plan de convertirse en un criminal saliera bien. La gente malvada de verdad es como los dueños de su banco, que «son dos hombres respetados, acatados, triunfantes. Envenenan con sus aguas contaminadas, arruinan con sus maquinaciones. Y de cada lágrima hacen un duro para su bolsillo y una condecoración para su pecho». Ginesta concluye que Carabel no puede ser malo porque «se nace bueno y se nace malo», hasta el punto de que «presumir de virtud es como presumir de páncreas».

No es la única vez que el humor se ha fijado en personas más o menos buenas que deciden dedicarse al crimen, hartos de la situación en la que están. Como veíamos, la miseria en la que viven los protagonistas de muchas de estas historias solo parece superable por un golpe de suerte, como una quiniela o casarse para heredar, y no mediante un trabajo duro y miserable. En algunas obras aparece una tercera vía: el crimen, en una actualización de la picaresca en la que los pícaros son personas no especialmente dotadas para esta labor, a pesar de que llegan incluso a planificar robos magistrales al estilo del *Atraco perfecto* de Stanley Kubrick (1956) o de *Ocean's Eleven* de Lewis Mileston (1960).

Suele salir todo mal o regular: hay pequeñas chapuzas y errores, pero también está presente este fatalismo que vemos en Azcona y en Fernández Flórez: resulta casi imposible salir de la casilla social, económica e incluso genética en la que uno ha nacido, y los sueños de ascender y disfrutar del desarrollismo son ilusiones vanas. En los sesenta se tenía ya bastante claro lo que explicaría el filósofo Michael J. Sandel medio siglo más tarde: la meritocracia es un camelo, una zanahoria colgada de un palo para que sigamos tirando del carro, y por cada ascenso meritocrático hay cincuenta sobrinos del director general. Eso sí, del inmovilismo fatalista de Fernández Flórez se pasa en estos años a una crítica más mordaz de la sociedad. No es que estemos destinados a ser la poca cosa que somos, es que no se nos deja ser otra cosa.

El ejemplo más recordado es *Atraco a las tres* (1962), dirigida por José María Forqué, con guion de Rafael J. Salvia, Pedro Masó y Vicente Coello, y con un reparto coral espectacular: José Luis López Vázquez, Gracita Morales, Cassen, Manuel Alexandre, Agustín González y Alfredo Landa, entre otros. La comedia se centra en los empleados de un banco que, hartos de su trabajo y de su escaso sueldo, planean un atraco

en su propia sucursal.

Como en la italiana *Rufufú* (1958), el atraco sale mal. En este caso, el plan se frustra por culpa del personaje de López Vázquez, que le cuenta el plan a la vedete Katia Durán (interpretada por Katia Loritz). Quiere impresionarla porque queda prendado de ella cuando va al banco a abrirse una cuenta. De su visita salen momentos cómicos recordadísimos como aquello de «Fernando Galindo, un admirador, un amigo, un esclavo, un siervo» y «¿cuántas piernas…? Digo, ¿cuántas pesetas anotamos como primera imposición?». La vedete es amiga de otros atracadores, que son quienes se presentan a la hora convenida y revientan el plan, aprovechándose del trabajo de los pobres oficinistas.

Arriba, escena de *Atraco perfecto* en la que explican el plan.
Abajo, misma escena en *Atraco a las tres*.

Otra obra destacable y con una idea central parecida es *Los*

dinamiteros (1964), de Juan García Atienza: tres pensionistas (José Isbert, Sara García y Carlo Pisacane) coinciden cada mes en la cola de la mutualidad a la que acuden a cobrar su pequeña pensión. Allí se dan cuenta de que falta uno de los habituales, don Felipe, que se está muriendo. Tras una visita, se enteran de que su amigo quiere que lo entierren en un panteón, pero no tiene suficiente dinero. Como la mutualidad no les concede el préstamo para esta última voluntad, los tres ancianos deciden organizar un robo perfecto.

Isbert es reticente al principio, pero se deja convencer por el desparpajo de Pisacano y por García, el cerebro de la operación. Los tres se dan cuenta de que han pasado por una vida de miserias ahorrando para su pequeña pensión y que la mutua ha ganado mucho dinero a costa de ellos, así que es justo que se lleven lo que puedan para el panteón… Y para unas vacaciones y para la familia y para lo que se pueda. Llevan a cabo una planificación meticulosa y una ejecución casi brillante, que al final se torna agridulce. Sin embargo, los tres deciden que hay que volver a intentarlo con un nuevo golpe en el que volverán a ejercer de Robin Hood: «Es que pienso que el mantequero de la esquina de mi casa es un tío ladrón —asegura Isbert mientras acaba la película —. ¡Pero ladrón de los de verdad!».

Se trata, como vemos, de un humor en ocasiones amargo, pero no satírico, porque la sátira es optimista. La sátira confía en la posibilidad de mejorar. En cambio, los personajes de estas historias que hemos repasado están atrapados por las circunstancias en las que viven. Y cuando intentan rebelarse, todo sale mal. O regular. Apenas hay consuelo. Quizás el título más optimista sea el de *Los dinamiteros*, pero solo porque acaba con la confirmación de una amistad en la que los planes de nuevos atracos perfectos solo sirven como excusa para que los tres pensionistas mantengan los cafés y los planes en compañía. No es que la amistad sea el verdadero tesoro (el verdadero tesoro es el dinero de la mutua), pero al menos los personajes sí tienen algo de control sobre esa parte de sus vidas.

El costumbrismo oscuro, este retrato negro de España, no desaparecerá, ni mucho menos, con la llegada de la democracia. Vemos la herencia de Berlanga en cineastas como Pedro Almodóvar, que desarrolla un lenguaje propio en el que se apropia de referentes castizos, populares y de temas oscuros y dramáticos, contando muy a menudo con la sobresaliente labor de actrices cómicas como Carmen Maura y Chus Lampreave.

También es patente en la obra de Álex de la Iglesia, con los personajes mezquinos y egoístas de *La comunidad* (2000), de nuevo con

Carmen Maura, o en la pareja atrapada por las circunstancias y formada por Mónica Cervera y Guillermo Toledo en *Crimen ferpecto* (2004) —siendo las circunstancias un homicidio involuntario y un chantaje—, o en el humor negrísimo de *Muertos de risa* (1999), con el Gran Wyoming, Santiago Segura y Álex Angulo. Esta película recorre la transición y los años de la democracia que llevan a los Juegos Olímpicos y la Expo de 1992 desde el punto de vista de dos humoristas de éxito, de los que cuentan con sus especiales de Nochevieja y entre los que se construye una relación destructiva basada en la envidia y los celos.

Y ya, volviendo a la delincuencia, pero para pasarnos al terrorismo, *Fe de etarras* (2017), de Borja Cobeaga, tiene mucho de berlanguiano: un comando de ETA se esconde en un piso franco durante el Mundial de fútbol de Sudáfrica, el que ganó España. ¿Qué deben hacer los terroristas, uno de ellos, por cierto, de Albacete? ¿Colgar una bandera en el balcón y animar a la selección para pasar desapercibidos?

También hay bastante Berlanga en la saga de *Torrente*, de Santiago Segura, aunque quizás esta inclusión sea polémica. En *Una risa nueva* (editado por Jordi Costa), Señor Ausente recuerda que la primera entrega contiene «una ración de gags hasta ahora no igualada en el cine español de las últimas décadas». Y además, con un éxito en taquilla comparable con las películas del destape de los setenta.[1] El cómico Dani Alés asegura que «lejos de ser simplemente una apología de un personaje repugnante, es todo un hallazgo catártico». Pero, por ejemplo, Kike García, cofundador de *El Mundo Today*, apuntaba a cierta «complicidad» de Santiago Segura hacia su personaje, lo que hace que resulte difícil entenderlo como una parodia, sobre todo con cada nueva película. Torrente es ambiguo y contradictorio también para Perceval, que destaca que se ha convertido en «un héroe del barrio de Salamanca»:[2] gusta a quien en teoría crítica.

Algo de eso hay: el personaje comienza en su primera entrega como una parodia cruel de la españolidad más rancia, con un policía corrupto, machista, homófobo, racista y muy puerco como protagonista. Pero también es cierto que en las siguientes entregas Segura se deja llevar por el chiste, dejando de lado gran parte de este retrato grotesco, e incurriendo en el riesgo de que el personaje genere simpatía.

El mejor gag de la España más espantosa

Torrente es polémico: empezó como una parodia, pero poco a poco parece hacer más guiños al público al que quiere criticar y casi da la impresión de que se quiere que el personaje caiga simpático o, al menos, lo suficientemente

soportable como para protagonizar cinco taquillazos. Sin embargo, hay que decir que para el mismísimo Berlanga la primera entrega incluye «el mejor gag de la España más espantosa que pueda existir, el que da más sensación de la España antigua».[3] Se refería a cuando Torrente coge un palillo, se limpia entre los dientes con él y lo vuelve a colocar en el palillero. Y si lo decía Berlanga, al menos habrá que concederle el beneficio de la duda.

El palillo de Torrente.

---

1 Sally Faulkner, 2017.

2 En *Historia de 100 años de humor en España*, publicado en «Verne» (*El País*) el 23 de julio de 2018.

3 «Borau y Berlanga se definen como dos pesimistas», Ana Gabriela Rojas y Jesús Sérvulo González. En *El País* (27 de julio de 2005).

CRIMEN SIN CASTIGO

En esta época también hay un humor que toma los mismos referentes del costumbrismo negro de Berlanga y le da un toque amable y blanco, reivindicando la chapuza honesta y bienintencionada, y contraponiéndola en ocasiones a las costumbres extranjeras que se sugiere que no tienen mucho que ver con las nuestras. A modo de ejemplo, repasaremos unas cuantas películas con guion de José Luis Dibildos que ofrecen una versión casi optimista de la picaresca. El retrato cómico, pero opresivo de las anteriores, se vuelve aquí un discurso de consuelo, con un final feliz para el ingenio patrio.

Los tramposos (1959) está dirigida por Pedro Lazaga y protagonizada por Tony Leblanc y Concha Velasco. También participan Antonio Ozores, Laura Valenzuela y José Luis López Vázquez. La película narra la historia de un par de estafadores (Leblanc y Ozores) que deciden cambiar de vida, siguiendo los consejos de Velasco, y montan una empresa de viajes guiados por Madrid. El modo de vida español, simbolizado en la película con timos como el de la estampita y en el que cada cual sale adelante como puede es incompatible con un país moderno que quiere vivir del turismo. Pero el turismo también muestra que España es diferente: su autobús tiene que pasar primero por el cementerio, y Leblanc y Ozores se ven obligados a vender esta parada como parte de su visita: «Ya saben lo que tienen que hacer —explican a los turistas—: gesto de dolor. Que no me falle nadie».

Los que tocan el piano (1968), con guion del mismo Dibildos y del dramaturgo Alfonso Paso, fue dirigida por Javier Aguirre Fernández, que a lo largo de su carrera combinó el cine popular con el experimental. La película se centra en otros carteristas y estafadores de medio pelo. Además de Leblanc y Velasco, participan Alfredo Landa, Rafaela Aparicio, José Sazatornil y López Vázquez. El título viene de una expresión que en germanía significa que le tomen a uno las huellas digitales tras un arresto. De hecho, hay una conversación entre el comisario (José Bódalo) y Leblanc en la que se subtitula el significado de expresiones como «guindar» (engañar) «juláí» (tonto) y «cigüeño» (guardia), para que el público pueda seguirla, y que parece sacada de una guía para aprender a hablar como un delincuente en diez días.

En este caso, el contraste con el extranjero no viene por el turismo, sino por la fascinación hacia todo lo moderno e internacional: un

antiguo socio (Manolo López Bur) regresa de pasar siete años fuera de España, y llega cargado de nuevos conocimientos y con ánimo de renovar a sus compañeros: «Vosotros no sabéis cómo se trabaja en el extranjero. Claro, aquí no hicimos la revolución industrial a su tiempo y, como consecuencia, el atraso y la técnica rupestre». Aunque menor, también hay presencia del turismo: Landa le roba los pendientes a la turista cuatro millones.

Las dos películas tienen mucho en común: a través de personajes similares, pícaros bienintencionados que solo quieren salir adelante, muestran los cambios que se estaban produciendo en la sociedad española, que se iba modernizando, lo quisiera o no, e iba dejando atrás una autarquía que nunca fue una decisión voluntaria. Llegaban turistas y regresaban los trabajadores que habían tenido que emigrar a otros países de Europa. En los años sesenta hubo además un crecimiento económico considerable, aunque todavía muy desigual, que llevaba a que los espectadores se pudieran ver identificados con Tony Leblanc y pudieran preguntarse si en algún momento podrían competir en igualdad de condiciones con los extranjeros o si la sola idea hacía reír y era mejor reivindicar lo propio y que España siguiera siendo diferente.

En 1968, los mismos actores protagonizarían otras dos películas con guion de Dibildos y temas parecidos: *La dinamita está servida* (sin Velasco y con Laura Valenzuela),[1] en la que unos chorizos de hoteles de la Costa Brava se ven envueltos en un atentado terrorista que quiere acabar con la vida de un rey extranjero, y *Los subdesarrollados* (también con Valenzuela y Lina Morgan), en la que Landa y Leblanc son detectives privados sin licencia, especializados en adulterios. Su agencia, también afectada por ese supuesto complejo de inferioridad del que se ríen estas películas, se llama
I.I.S.S. (International Investigation Spanish Section), «delegación para Europa y Oriente Medio», como aclara Leblanc. Los dos investigadores se pasan la película disfrazándose como el ya por entonces popular Mortadelo.

Hay que apuntar que Dibildos es conocido por su etapa como productor y sus películas de la «tercera vía», en la que mezclaba elementos populares y de alta cultura, como en *Soltera y madre en la vida* (1969) o *Los nuevos españoles* (1975). Como explica Sally Faulkner en su historia del cine español, en los años setenta ya se puede hablar de una amplia clase media y hay películas que se dirigen explícitamente a este público. Pero el público seguirá yendo en masa al cine a ver también estas otras películas que se regodean en la chapuza y que ofrecen un panorama cómico de la sociedad española, sin llegar al

nivel de crítica y análisis de Azcona y Berlanga.

Estas películas tendrán otro exponente claro en la decena de títulos que rodaron juntos Andrés Pajares y Fernando Esteso, empezando por *Los bingueros* (1979). Todos ellos dirigidos por Mariano Ozores y con la presencia como secundario de lujo de su hermano Antonio. Hay más de un hallazgo cómico, como el momento de pesar a Pajares en *Yo hice a Roque III*, en el que al convertir las libras a kilos acaban llegando a la conclusión de que Pajares pesa veinte mil pesetas. A pesar de estos momentos ocasionales, no se puede negar que las películas están lastradas por el destape y el chiste facilón. Las películas retratan a unos personajes que no pasan de ser unos granujas de medio pelo porque las circunstancias no dan para más, incidiendo de nuevo en esta imagen del español típico (y tópico) que tenían entonces cineastas y el mismo público. Por ejemplo, en *Los energéticos*, la pareja protagonista se ve inmersa en una absurda trama petrolera internacional, pero ellos siguen preocupados única y exclusivamente por el pozo que se disputan sus familias desde tiempos inmemoriales.

Pajares pesando diez mil pesetas en *Yo hice a Roque III*.

Pajares contra James Bond

No hay que quitarle méritos a Mariano Ozores, director de más de noventa películas: «Yo me divierto mucho haciendo lo que hago, películas ligeras, aunque en todas intento ser crítico —afirmó en una entrevista de David Trueba publicada en *El País* —. En todas, los protagonistas son unos pobres diablos que se ven dominados por el poderoso, por las empresas de dinero. Siempre un pobre

diablo al que le pisan el cuello y al final acaba venciendo al poderoso, o en otras vence el poderoso. Esa es la intención que yo quiero transmitir, que la gente media de nuestro país está dominada por la gente de dinero, por los avances de la industria, que están abochornados por el progreso y pelean contra eso». Una defensa del hombre pequeño y normal, en la que los españoles podían verse representados con más facilidad que en las películas de James Bond, y en las que se presentaba el discurso de forma amable y divertida, sin caer en dramones. Pero él mismo admitía que no eran películas concebidas para la reflexión y el cambio: «Cuando las veo, simplemente pienso que están hechas para divertir a la mayor cantidad de gente posible».[2] Que ni es poco ni es fácil.

---

1 Por cotillear: tres años más tarde se casó con Dibildos... Quien a cambió la obligó a quedarse en casa cuidando de su hija.

2 «Me prometí hacer solo las películas que quiere el público». En *El País* (28 de diciembre de 2015).

NI CRIMEN NI CASTIGO

Mortadelo y Filemón se convirtieron en agentes de la T.I.A. con *El sulfato atómico*, publicado en 1969, cuando Bruguera le pidió a Ibáñez un álbum de 46 páginas al estilo de los cómics de Francia y Bélgica. Fue entonces cuando el autor añadió al dúo la presencia de secundarios ya legendarios como el superintendente Vicente o el profesor Bacterio.[1]

En los años siguientes, Mortadelo y Filemón se consagraron como los personajes más populares del cómic en España: en 1970, una encuesta mostraba que los dos agentes creados en 1958 eran los personajes favoritos de sus lectores, seguidos, de lejos, por Zipi y Zape.[2] El dúo ha protagonizado anuncios, series animadas de televisión y varias películas dirigidas por Javier Fesser, que hizo un más que notable esfuerzo por trasladar la estética y el universo de Ibáñez al cine. Lo logró sobre todo en la última entrega, la versión animada: *Mortadelo y Filemón contra Jimmy el Cachondo* (2014), que pasó injustamente desapercibida.

En los tebeos de Ibáñez hay una parte de parodia de todo el universo de los agentes secretos de la segunda mitad del siglo XX, parodia que también vemos en las historietas de Anacleto: hay zapatófonos, entradas secretas y contraseñas, y microfilmes como los de *Misión imposible*, que en este caso se autodestruyen causando un estropicio considerable. Por supuesto, todo es chapuza y planes que salen mal: cuando Mortadelo y Filemón intentan proteger a alguien, este acaba peor de lo que estaba, los inventos de Bacterio funcionan al revés de lo que se pretendía y si tienen éxito contra alguno de sus villanos, es sin querer.[3]

En los primeros tebeos, las aventuras transcurren en una sociedad con muy pocos referentes concretos. La Tirana de *El sulfato atómico* podría ser cualquier dictadura y en *Valor y al toro* (1970), también considerada una de las obras maestras de Ibáñez, se habla de un proyecto Bartolo, aparece un trasatlántico, un grupo de rufianes… Pero lo único que sabemos es que se trata de un proyecto «vital para la defensa del país». Ni siquiera se menciona a España. Tampoco en *Gatolandia 76* (1972), en la que Mortadelo y Filemón van a los Juegos Olímpicos y no solo no se sabe por qué país compiten, sino que además visten de azul y amarillo, no del rojo que cabría esperar. De hecho, las historietas ambientadas en los Mundiales o en los juegos podrían transcurrir en cualquier año y continente, lo que queda patente cuando

vemos que Ibáñez recicla muchos de los chistes de estos álbumes edición tras edición. Ni siquiera hay referencias a dónde viven los agentes y dónde está la T.I.A.: por ejemplo, en *El caso del bacalao* (1970) se habla de que «la ciudad está saturada de bacalao», sin ponerle ningún nombre. Cada niño podía imaginarla donde quisiera. ¿Era Madrid donde cabría pensar que está la sede de la T.I.A.? ¿O era la Barcelona donde vivía y vive Ibáñez? A saber.

Esto ha ido cambiando: Ibáñez fue añadiendo referencias cada vez más concretas, probablemente para apelar no solo al público infantil, sino también a los adultos que seguían leyendo estas historietas, mostrando no solo un reflejo distorsionado de la sociedad en la que viven sus lectores y, en las últimas décadas, se ha acercado un poco a la sátira (un poco, sigue sin ser *El Jueves*). Uno de los primeros ejemplos lo encontramos ya en *El cacao espacial*, un tebeo de 1984 en el que la T.I.A. hace la competencia a las agencias espaciales estadounidense y soviética. Es uno de los primeros tebeos de Ibáñez en los que aparecen caricaturas reconocibles de políticos (Reagan, Chernenko, Miterrand y Morán), además de referencias a hechos históricos recientes como la guerra de las Malvinas. La trama es casi geopolítica, con la intervención de «nuestro país» (de nuevo, no se nombra a España) en lo que parece la antesala de una guerra espacial, aunque sin perder ocasión para dejar claro que nuestro territorio es pequeño y no le importa a nadie.

Súper: ¡Y nuestro país no va a permanecer papando moscas! Ya lo ha dicho el ministro de exteriores... ¡Si nos buscan, nos encontrarán!
Filemón: Hombre, claro... Remirando bien en el mapa....

A partir de ahí se suceden las chapuzas como reflejo distorsionado de lo que fue la épica de la carrera espacial: Mortadelo y Filemón son seleccionados como astronautas porque son los más prescindibles («no se va a perder gran cosa»), uno de los cascos es un cubo con un agujero para los ojos, los cohetes apenas levantan un palmo del suelo antes de estrellarse y las cabinas de seguridad para protegerse de los impactos son dos ataúdes. Por supuesto, Mortadelo y Filemón no salvan al mundo de nada, sino que agravan el conflicto internacional y convierten a «nuestro país» en el objeto de las iras del resto del planeta. Esto es lo que siempre pasa en una historieta de Mortadelo y Filemón, pero aquí se hace especialmente patente que «nuestro país» no da para mucho más. Una chapuza similar podía darse en España, en Portugal, en Irlanda, en Italia… Pero no en Estados Unidos. Allí también hay parodias de agentes secretos, pero el problema no será la falta de medios o la escasa

importancia de «su país» en el escenario geopolítico internacional.

En España no solo hay humor a partir de agentes secretos y detectives privados. También con superhéroes. En 1973, Juan López Fernández, Jan, crea Superlópez, tras recibir el encargo de dibujar una parodia de Superman. En 1979, junto al guionista Francisco Pérez Navarro, Efepé, le suma los compañeros del Supergrupo, parodia a su vez de los grupos de superhéroes, como los Vengadores y X-Men (entonces conocidos en España como Patrulla-X). Este grupo protagonizó dos álbumes a finales de los setenta, para volver en 2012 con nuevas historias.

Pero los álbumes más interesantes son los que firmó Jan en solitario, logrando superar la parodia y creando, como haría Ibáñez con Mortadelo y Filemón, un universo propio. Superlópez se convierte así en el héroe al que podía aspirar España: con origen en la parodia, más cómico que épico y rodeado de chapuzas y torpezas, a menudo propias. Y, del mismo modo que Christopher Nolan decía que le interesaba más Bruce Wayne que Batman, el Juan López de Jan es más interesante que Superlópez: un oficinista con bigotito al que le cuesta madrugar tanto que, si por las mañanas apoya el codo en cualquier sitio, automáticamente pide un café con leche y un *croissant*. López va cada día al trabajo en tren desde el Masnou, trabaja en una oficina normalísima, soportando a un jefe pesado y a un compañero un pelín mezquino. Pasa la mayor parte del tiempo posible haciendo pajaritas de papel e intentando mantener a flote su relación con su también compañera Luisa Lanas, quien, por cierto, piensa que la mediania (con capa) es Superlópez y no Juan. Es más, cuando está luchando con villanos superpoderosos o alienígenas, a menudo se muestra más preocupado por lo que ha pasado en el trabajo que por el peligro que corre, lo que de nuevo abunda en su carácter cómico: no recuerdo a Superman preocupado por tener que entregar un artículo.[4]

El cruce más equilibrado entre el relato cotidiano y las aventuras heroicas lo vemos en *La semana más larga* (1981), en el que los planes del doctor Escariano se mezclan con los problemas que está teniendo López para conciliar el sueño por culpa de una mosca que resiste a todos sus ataques. Hay un momento en el que López, ajeno todavía tanto a los planes de Escariano como a las sospechas del inspector Hólmez, anuncia que se va a ir al fútbol: «Y si el señor lector se chincha, ¡que se compre otro tebeo!».

El entorno en el que se mueve es además reconocible. No solo vive en el Masnou, sino que el protagonista es seguidor del Parchelona, equipo de fútbol que a menudo se enfrenta al Fespañol. Jan recurre a menudo a

nombres ligeramente cambiados, pero fácilmente identificables: el inspector Hólmez, Tronak el Karbaro, Brut Kanlaster… En su obra, también hay referencias a *El señor de los anillos* (*El señor de los chupetes*), a la mitología griega (*La caja de Pandora*), a la historia del arte (*El fantasma del Museo del Prado*), al cine (*La gran superproducción*) y a la ciencia ficción (*El ladrón del tiempo*, en el que aparece un Doctor Whoof, con su destornillador ultrafónico, parodia a su vez del Doctor Who). Y, sobre todo en los últimos años, muchos apuntes críticos a la actualidad, como ya hemos apuntado.

En *La semana más larga*, Superlópez tiene problemas para conciliar el sueño.

Es decir, Jan parte de la parodia, en gran medida porque no habría sido posible crear un superhéroe español que no fuera paródico. Pero crea también un universo propio, en el que el superhéroe funciona como punto de partida para hablar de cualquier tema desde el punto de vista del humor y sin verse limitado a sus referentes originales.

11 escenas que pasan en todas las historietas de Mortadelo y Filemón

En casi todas las historietas de Ibáñez nos encontramos recursos y escenas recurrentes que ayudan a dar identidad al estilo de Ibáñez y que lo ayudan a crear su humor disparatado. Aquí van 11 de ellas:[5]

1. La entrada secreta es algún objeto cotidiano: una fuente, un cartel, un árbol, en una ocasión incluso el sol. Cuando algún transeúnte despistado intenta usarlas, comprueba que se trata de objetos normales para quienes no son agentes de la T.I.A.

2. Mortadelo y Filemón intentan, sin éxito, eludir sus responsabilidades. Para evitar misiones peligrosas, se hacen pasar por enfermos o huyen a sitios lejanos de donde los ha de recoger otro agente de la T.I.A., a menudo Bestiájez.

3. Los inventos del profesor Bacterio nunca funcionan como deberían. Esta versión esforzada, pero poco certera, del Q de James Bond, suele ofrecerles algún cacharro o poción que tiene resultados contrarios a los esperados. Mención especial merece su primera aparición en *El sulfato atómico*. En este álbum, los agentes no solo han de rescatar de Tirania el sulfato elaborado por Bacterio (que en lugar de eliminar las plagas agranda a los insectos), sino que también aprendemos que Mortadelo se quedó calvo después de probar el crecepelo inventado por el profesor.

4. Los insultos son gráficos. Cuando los personajes se enfadan de verdad, Ibáñez opta por omitir las palabras en los bocadillos, y en ellos dibuja animales, truenos, nubarrones y signos que recuerdan a un ideograma chino y que se podrían traducir por el peor taco que uno pueda imaginar.

5. Los comentarios aislados quedan invalidados por los acontecimientos. Un tipo cualquiera hace un comentario inocente, y de repente pasa algo absurdo que lo niega, se toma al pie de la letra o exagera lo que el pobre hombre acaba de decir. Por ejemplo, en *Ladrones de coches* (1980) un señor está asomado a la ventana y elogia los «cantarines jilgueros» y los «alegres gorriones», y en la viñeta siguiente aparece un coche destrozado y volando por culpa de una granada, con Mortadelo y Filemón dentro.

6. El medio de transporte que les asigna la T.I.A. siempre los defrauda. Cuando la T.I.A. les asigna un vehículo, siempre hay un malentendido: ellos creen que les han dado un Mercedes, por ejemplo, y Mercedes resulta ser una mula, o los billetes de avión son de la compañía de autobuses Avión.

7. Mortadelo usa sus disfraces para huir de sus jefes. Este personaje utiliza más a menudo sus disfraces para esquivar martillazos y huir del Súper o de Filemón que como herramienta para llevar a cabo sus misiones. A veces, el disfraz guarda más relación con el arma con la que lo amenazan que con la

velocidad o la defensa.

8. Cuando intentan proteger a alguien, este acaba peor que si estuviera a merced de los criminales. Da igual lo que hagan: si le dan agua, será lejía; si le sientan en un sillón, justo debajo habrá una mina; si lo esconden en un armario, estará lleno de cactus.

9. Se recuperan de todos sus males en una o dos viñetas. A menudo caen de un vigésimo piso o les explota una bomba debajo, pero se recuperan enseguida, incluso aunque en la siguiente viñeta aparezcan en el hospital con todo el cuerpo escayolado. A menudo ni siquiera se curan las quemaduras, sino que simplemente se limpian el hollín con un pañuelo.

10. En el segundo plano de las viñetas hay otro mundo. En las viñetas aparecen ratones torturando a gatos, colillas, tortugas voladoras, inexplicables hipopótamos, mecheros de yesca, sifones, aviones estrellados contra edificios y, sobre todo, berenjenas, muchas berenjenas.

11. Todo termina mal. Aunque resuelvan el caso, por lo general de casualidad, Mortadelo y Filemón acostumbran a terminar sus aventuras (y cada capítulo de ellas) huyendo del Súper. A menudo se refugian en el polo o en algún desierto. Mortadelo suele estar disfrazado y Filemón se esconde en algún accesorio del disfraz: en una mochila, en una olla o en una carretilla. Incluso le hemos visto en la bolsa de un canguro.

---

1 Antoni Guiral, 2010.

2 Antoni Guiral, 2010.

3 «11 escenas que pasan en todas las historietas de Mortadelo y Filemón», en «Verne», *El País*. Publicado el 7 de octubre de 2015.

4 Aunque sí es verdad que Spider-Man comenta en ocasiones sus problemas para vender sus propias fotos.

5 En esta lista adapto un artículo que escribí en «Verne» (*El País*): «11 escenas que pasan en todas las historietas de Mortadelo y Filemón» (8 de octubre de 2015).

EL RACIAL CELTÍBERO ESPAÑOL

José Luis López Vázquez es un señor de Burgos que se va a casar con Laly Soldevila en Sitges. Después de un paseo en el que el pobre hombre se ve abrumado, divertido y excitado por las turistas que a finales de los sesenta pasean por el pueblo, vuelve al hotel para descubrir que su madre ha muerto. Pero su prometida y su futura suegra no quieren retrasar la boda para pasar un año de luto, y menos con todos los invitados ya en Sitges, así que convencen al pobre hombre para seguir adelante con la ceremonia.

Este es el punto de partida de *Vivan los novios*, de Berlanga y Azcona, estrenada en 1969, en la que se nos presentan las contradicciones «de una España todavía medieval con el enmerdamiento del turismo», según el propio Berlanga.[1] Es decir, una España que quería ser moderna e internacional, pero en la que todos nos seguíamos pareciendo, sobre todo, a muchos de los personajes de José Luis López Vázquez: acomplejados y aturdidos por lo internacional, y no sin motivo, y que además debían guardar el correspondiente año de luto para que la gente no murmurase a sus espaldas.

En 1949 apenas hubo medio millón de turistas, pero en 1960 ya eran seis millones y a principios de los setenta, más de treinta.[2] El turismo trajo divisas e impulsó el crecimiento en los sectores de la construcción, la hostelería y el transporte. Y fue, como cualquier acontecimiento social importante, objeto de humor y un tema de los buenos para los cómicos. Uno de los enfoques era la diferencia, que había entre el celtíbero y el europeo, que se usaba para una comedia si no más rancia sí al menos más a la defensiva, una vez más. A lo que Berlanga unía la diferencia, la brecha que había entre el español rural y el español de las grandes ciudades, que cada vez era, o quería ser, más europeo, pero que aún se veía atado por costumbres y tradiciones como la del año de luto.

Hay que tener en cuenta que he escrito mucho de Berlanga, pero hasta *La escopeta nacional* (1978) el valenciano era un director influyente y respetado que conseguía muchos premios, incluida la nominación al Oscar por *Plácido*, pero que no llevaba al público a las salas de cine. Las «españoladas» de los sesenta y del destape de los setenta, tras la relajación parcial de la censura, arrasaban en taquilla, con la promesa de risas fáciles y algún que otro trozo de carne, siempre femenino. Los directores de cine de éxito en estos años eran Mariano

Ozores, Pedro Lazaga y Tito Fernández, entre otros, que contaban con actorazos como el ya mencionado Alfredo Landa, José Luis López Vázquez y José Sacristán. A las mujeres que salían en sus películas se las trataba con frecuencia casi como la muñeca de *Tamaño natural*, de Berlanga; es decir como objetos. Pero los directores pudieron contar con —y a veces aprovechar— el talento de actrices como Rafaela Aparicio, Gracita Morales, Concha Velasco, Florinda Chico y Bárbara Rey (que aparecería también en *La escopeta nacional*).

El landismo no ha envejecido particularmente bien, como uno se puede imaginar, y el dato de que *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970) fue la película más taquillera del franquismo se sigue dando como si fuera un hecho chocante y sorprendente. A pesar de todos los tópicos (y verdades), hay que señalar que estas películas tenían momentos que siguen conservando su gracia, como el alto componente autoparódico del arranque de *Manolo la Nuit* (1973), de Mariano Ozores, donde ya se puede apreciar la dimensión colosal de Alfredo Landa como actor.

La cinta, por si alguien no se acuerda o no la ha visto, arranca con imágenes de una playa y turistas en bikini y al sol. La irónica voz en off de Simón Ramírez, narrador en muchas películas de la época, explica que estas turistas han venido «porque saben que España es diferente y aquí encontrarán el sol, la paella, las corridas de toros y también, por qué no decirlo —en este momento aparece en escena un tipo rubio y musculoso, que pasea en bañador ante la indiferencia de las señoras despampanantes—, algunas vienen buscando el romance, la aventura. Desde Rodolfo Valentino, los latin lovers tenemos mucho cartel y ustedes perdonen la inmodestia. Claro que sobre gustos no hay nada escrito. Por eso, el que levanta más la admiración a su paso es ese colosal producto que salió del cruce de dos pueblos fuertes, rudos y primitivos, los celtas y los iberos. Nos referimos al racial celtíbero español, que en este caso se llama Manolo».

Y en ese momento las turistas alzan la mirada para saludar y coquetear con Manolo (Landa), que pasea mostrando su cuerpo bajito y peludo, su frente despejada y su cara de tranquilas, chicas, que aquí hay Manolo para todas. Una incluso se acerca a él con una carta: «No admito recomendaciones, plis», le dice nuestro amante latino. Además de la autoparodia, podemos apreciar una burla a la represión y un retrato de los complejos y los miedos de muchos españoles. Por otro lado, estas películas también supusieron, como escribe Sally Faulkner, la anticipación de «la abolición de la censura», sacando el tema tabú del sexo, aunque «el tratamiento resulte tanto encorsetado como tímido».[3]

Alfredo Landa se las tiene que sacar de encima en el inicio de *Manolo la nuit*.

Vemos un arranque comparable, aunque más conservador y menos paródico, en *El turismo, qué gran invento*, de 1968 y dirigida por Pedro Lazaga. En este caso, el alcalde de un pequeño pueblo de Aragón (Paco Martínez Soria) viaja a la Costa del Sol con su secretario (José Luis López Vázquez) para ver cómo pueden convertir su pueblo en un centro de atracción para el turismo y crear «la Costa de Valdemorillo», aprovechando el riachuelo para hacer una playa como la de Madrid. Es decir, una «playa».

La película empieza en tono de falso documental con imágenes de playas, hoteles y apartamentos, y voz en off a cargo también de Simón Ramírez. El texto elogia de forma irónica el turismo, palabra «que nadie sabía lo que significaba, entre otras cosas porque nadie quería hacer turismo», lo que se ejemplifica con una familia que carga el 600 con maletas de forma apresurada. Hay tanto ajetreo y tanto estrés en esas supuestas vacaciones que la voz en off intenta reñir a un turista que come apresuradamente una paella en lugar de disfrutarla de forma relajada: «¿A usted qué le importa? ¡A ver si voy a perder un día de vacaciones por comer paella!», le contesta el turista.

La cinta de Lazaga satiriza y pone en duda las ilusiones de progreso, criticando el «fetichismo de la fantasmagoría turística condensada tanto en el colosalismo y apilamiento de las edificaciones sobre el paisaje costero como en la osadía y brevedad de los bikinis», como escribe Vicente J. Benet en su *El cine español: una historia cultural*.

Hay que tener en cuenta que las novedades sociológicas han sido siempre material para este tipo de humor irónico, conservador y

ligeramente asustado. Por ejemplo, en los años sesenta, *La Codorniz* también hacía chistes sobre el turismo, como en una pieza de firmada por Ángel, que habla de la bikisicología, «la ciencia que estudia la sicología de las señoritas en bikini». Además, empezaba a publicar sobre la democracia, como en una viñeta en la que unas abejas están reunidas en lo que parece un mitin: «¡Y desde ahora, que haga también miel la reina!». Y había incluso menciones a la píldora. No cabe duda de que la llegada de extranjeras jóvenes en bikini supuso un shock comparable a la irrupción del teléfono móvil y las redes sociales, a juzgar por la cantidad de chistes y comentarios generados, con una carga rancia de sexismo a la que el paso del tiempo no ha hecho ningún favor.

Dos años antes del estreno de *El turismo, qué gran invento*, Paco Martínez Soria había protagonizado *La ciudad no es para mí*. El mismo Lazaga llevó al cine esta obra con la que el actor había llenado su teatro barcelonés en más de tres mil representaciones. Supuso el lanzamiento definitivo de la carrera cinematográfica de un actor que ya tenía más de sesenta años y una amplia trayectoria teatral, además de convertirse en la película más taquillera de la década.[4]

La cinta reflejaba el cambio de una sociedad agraria a una urbana, subrayando la importancia de la familia como faro y refugio moral. También encasilló a Martínez Soria en el papel de abuelo o paleto que resuelve las situaciones con lo que se vendía como sentido común y experiencia, aunque no fueran más que cuatro ideas conservadoras y una clara defensa de una idea de la tradición que consistía en identificar lo moderno con un peligro. Con excepciones como *Don Erre que erre* (1970, de José Luis Sáenz de Heredia), en la que interpreta a un tipo tozudo que no cede ni un milímetro cuando cree que tiene razón, con un aire muy de personaje de la Bruguera de los años cuarenta y cincuenta, pero sin la carga de crítica social que, como hemos visto, caracterizó a estos personajes.

Hablando de Martínez Soria, hay que mencionar que el actor venía de una tradición teatral en la que la revista aún tenía un gran éxito popular, con actrices como Mary Santpere y Lina Morgan.[5] De hecho, Morgan mantendría esta tradición hasta los años ochenta y noventa, con una carrera exitosa también en cine y televisión. En 1980, estrenó *¡Vaya par de gemelas!* en La Latina, teatro del que fue propietaria entre 1983 y 2010. La obra fue un exitazo que grabó y emitió TVE en 1983. Siguieron otras producciones similares con un éxito tal que, en los buenos años, su sala llegó a sumar el 20% de la facturación total de los 35 teatros madrileños.[6] Morgan murió en 2015, después de más de cincuenta años como (probablemente) la cómica más exitosa del país.

Con permiso de la mencionada Mary Santpere: actriz de cine y teatro, vedete y apodada la «reina del Paralelo». Como escribe Teresa Urroz en *Las humoristas*, fue además payasa en los años setenta, convirtiéndose en «la primera mujer *clown* de Europa».

---

1 Citado en Miguel Ángel Villena, 2019.
2 García de Cortázar y González Vesga, 2010.
3 Sally Faulkner, 2017.
4 Sally Faulkner, 2017.
5 Vicente J. Benet, 2012.
6 «Licencia para improvisar», Javier Vallejo. En *El País* (20 de agosto de 2015).

JOAN CAPRI: ¿EXISTE EL HUMOR CATALÁN?

Joan Capri, seudónimo de Joan Camprubí, es el nombre que les viene a muchos a la cabeza cuando se les habla de «humor catalán». El personaje al que interpretaba Capri en los escenarios era un señor cansado para el que todo eran problemas. Pero en su caso, los problemas ya son los de una burguesía catalana que recuperaba las comodidades propias de la clase media. Las chapuzas con las que se encuentra ya no son tan dramáticas como las de Azcona: aquí lo peor que le puede pasar a uno es no encontrar billete de tren en primera o tener que pasar por decenas de trámites para comprarse un 600.

Capri actuó en obras de teatro, en la serie de televisión en la que interpretaba al doctor Caparrós y en un puñado de películas, incluyendo alguna de las primeras que se rodaron en catalán durante el franquismo, como *En Baldiri de la costa*. Pero la fama se la ganó con los monólogos que representó a partir de los años cincuenta, en su mayor parte escritos por otros autores, como Carles Valls y Valentí Castanys,[1] aunque con mucha improvisación.[2]

En la esquela publicada en *El País* en el año 2000 se describía al personaje que interpretaba: «El del hombre apocado, falto de comprensión familiar, tacaño, moderadamente infeliz, soñador... y desde ese arquetipo hablaba de fútbol, de los taxistas, de la televisión, de las suegras, del dinero, del mítico 600... provocando en las clases populares de los sesenta y principios de los setenta una oleada de identificación».[3] Todo con un punto de fatalismo y tristeza que le daba el propio Capri. En 2017, con motivo del centenario de su nacimiento, Andreu Buenafuente escribía en *El Periódico* un artículo en el que lo homenajeaba: «Su hijo Manolo me transmitió una vez uno de los elogios más trágicos que me han dedicado: "Dice mi padre que, si tuviera ganas de reír, se reiría contigo". Me halagó y me entristeció al mismo tiempo. Así era Capri, supongo».[4] En una entrevista de Mercedes Milá, el cómico contó que su madre lamentó en el lecho de muerte no haber visto nunca a su hijo reír.[5]

Capri grabó sus monólogos en disco y casete en los sesenta y setenta, y algunos de ellos fueron adaptados para la televisión en el programa «Amb l'aigua al coll» (1990). En estos textos se dedica al humor observacional, con un catalán muy barcelonés, trufado de algún que

otro castellanismo que sin duda ayudaba a su público a sentirse identificado con el personaje.[6]

La portada de uno de los discos de monólogos de Joan Capri.

En *La ciutat* habla por ejemplo de cómo todo el mundo quiere ir a vivir a las ciudades y ya no queda nadie que siembre, por lo que las patatas van carísimas («*i espereu-se el dia que només en quedi una de patata! A veure qui es el maco que la paga, aquella patata! Valdrà un dineral! Hauran d'acompanyar-la d'un lloc a un altre vigilada per uns guàrdies com si fos aquell quadre de* La Gioconda… *Mare de Déu Senyor!*»[7]). Luego pasa a preguntarse por qué la gente quiere vivir con ruido y morir atropellada. También tiene tiempo para meterse con los pisos de ciudad, pequeños y de paredes que parecen de papel: no es que los vecinos nos oigan, ¡es que nos ven! Y enseguida se pone a criticar la recién estrenada zona azul y a los taxistas, que nunca los hay cuando llueve.

Y llevamos menos de tres minutos.

Ni Jerry Seinfeld.

O ni Horacio y Juvenal, cuando se quejan de la vida en Roma.

Los lamentos sobre el ruido y el tráfico no son muy distintos de los de Juvenal, por ejemplo, salvando las distancias y el contexto: «El paso de las carretas por las estrechas esquinas de los callejones y las discusiones de una recua que se atasca quitarían el sueño a un Druso y a una vaca marina».

Capri critica los cambios del momento, buscando la identificación con el público que va a verlo al teatro y que ve cómo en los sesenta hay cierta apertura y mejora económica, pero también las molestias que traen novedades y avances como el turismo, el desarrollismo y la popularización del automóvil. El humor de Capri se fija sobre todo en los problemas de lo nuevo, ya sea el incordio de viajar o las aglomeraciones de los domingueros, e ignora por completo sus ventajas, como suelen hacer siempre los cómicos, porque es mucho más graciosa una desgracia que una alegría. Volviendo a Capri, él lo hace con los códigos y las referencias de su público: los catalanes de la clase media creada (o recuperada, más bien) durante estos años.

Por un lado, como apuntábamos, por el contenido: Capri habla del engorro que puede ser a veces ir de vacaciones, un fenómeno relativamente nuevo entonces. Para irse de vacaciones o para comprarse un 600 hay que tener algo de dinero. No es humor de posguerra. Pero, por otro lado, también por el personaje, con el que buscaba interpretar y caricaturizar a gran parte de su público, ofreciendo un retrato en realidad bastante amable. Eran pequeños desahogos que permitían volver al atasco del día siguiente con algo de resignación.

Resignación porque en el humor de Capri no hay nostalgia de un pasado mejor o el anhelo de un futuro en el que todo esto se vaya a solucionar. Esto lo une a Azcona, aunque el personaje de Capri tiene una vida que ya quisiera el José Luis de *El verdugo*. Eso sí, a pesar de que no parece vivir tan mal, Capri se regodea en la queja, la disfruta, se crece en ella y exagera cualquier minucia obteniendo un evidente placer al presentarse como la persona más torturada del mundo, con el objetivo, probablemente, de que su público no se sienta tan culpable por quejarse de lo que pocos años antes le habría parecido un lujo. Todo sin meterse en política. Hay quien opina que lo hacía de forma velada o apunta que en el teatro y sin que le grabaran lo dejaba caer muy entre líneas. Pero quizá tampoco habría quedado bien con un personaje que quería representar justamente a una clase media barcelonesa que tampoco tenía ganas de complicarse la vida.

Podemos ver todo esto en la práctica en *El nàufrag* (El náufrago),

donde habla de la manía de irse de vacaciones, algo que en los años sesenta aún no se podía permitir mucha gente, y en la que nos muestra una especie de negativo pequeñoburgués de los personajes del landismo. Capri cuenta que su mujer y su suegra se empeñan en que hay que viajar y ver mundo, cosa que no entiende porque, al fin y al cabo, van a menudo a Matadepera. Acaban en un crucero que en realidad es un quiero y no puedo. En cuanto se levantan cuatro olas, el barco comienza a hundirse y resulta difícil encontrar salvavidas, ya que resulta que están todos pintados.

Capri nos da otra genial pincelada que describe muy bien el personaje —una caricatura del barcelonés medio, aunque más que un barcelonés real sea la idea que muchos tenían de un barcelonés— cuando una señora le pide el salvavidas y él se niega a dárselo. La mujer le dice que solo quiere ir ahí al lado y que luego se lo devuelve, pero Capri insiste en que lo está usando: «*No veu que l'estic fent servir!*». Antes de ahogarse, la señora tiene tiempo para avisar amablemente de que ya no lo necesita: «*Ja no cal*». Como vemos, se trata de una lucha por la supervivencia mezquina, pero educada, en una especie de *Titanic* de *botiguers* y *menestrals* que no entienden qué necesidad había de ir a América si se está mejor en Cambrils y encima el bufé era escaso.

¿Esto es humor catalán? Sí, en la medida en que era humor sobre los barceloneses de su época, y usaba los códigos que entendían, sobre todo, el cómico y su público, un público que ya podía irse de vacaciones, aunque sin excesos, que tenía unas aspiraciones que hasta entonces habían quedado sepultadas por las dificultades de la posguerra, y que empezaba a desarrollar ya en forma de exigencias. Lo podemos ver con otro ejemplo, el del viaje en tren que narra en *De Madrid a Barcelona, en tercera*. Aquí nos habla de cómo ha tenido que ir a la capital a solucionar los asuntos que solo se pueden solucionar en la capital y la vuelta la tiene que hacer en tercera porque ya no quedan más billetes. De nuevo, aquí tenemos los problemas de un señor al que no le han ido mal las cosas: tiene asuntos que resolver y su peor pesadilla es tener que viajar con los pobres y tener que compartir asiento con una cesta en la que hay dos patos, lo que recuerda al cesto con dos gallinas que llevaba Paco Martínez Soria al llegar a Madrid en *La ciudad no es para mí*. Por comparar, en la misma época, Gila te hacía un monólogo sobre un bombero que recomienda tirar abajo una casa que apuntalaron la semana pasada, mostrando de forma no muy velada la miseria que aún había en la sociedad de su época. Y hoy en día en Twitter los chistes son, por ejemplo, sobre los aspirantes a ejecutivos que se pasan todo el viaje en el AVE hablando por teléfono incluso aunque estén en el vagón en

silencio. Los códigos y las referencias cambian.

---

1 Jordi Galves, *Mil·lenari de Joan Capri*. En *El Nacional* (7 de julio de 2017).

2 Josep M. Cadena: «Muere el pintor y autor teatral Joan Vila Casas». En *El Periódico* (19 de enero de 2007, recuperado el 31 de marzo de 2021).

3 «Fallece a los 82 años el actor cómico catalán Joan Capri». En *El País* (6 de febrero de 2000).

4 Andreu Buenafuente: «Joan Capri o la tristeza divertida». En *El Periódico* (8 de julio de 2017).

5 Se puede visualizar en YouTube, en el canal de TV3: «Capri».

6 Sobre sus monólogos, la principal fuente es la tesis doctoral de Teresa Serés Seuma: *Els monòlegs de Joan Capri: un humor de frontera. Entre la tipificació i la personalització*.

7 Y esperad al día que solo quede una patata, a ver quién es el guapo que la paga. ¡Valdrá un dineral! ¡Tendrán que acompañarla de un sitio a otro vigilada por unos guardias como si fuese ese cuadro de *La Gioconda*…! ¡Madre de Dios!

UNA TRANSICIÓN DE DERECHAS, COMO SU PADRE

Bienvenido, Mister Marshall fue una de las pocas películas de Berlanga anteriores a la democracia que no tuvo problemas con la censura. Y es que la película también se podía leer como una crítica a los estadounidenses, que ayudaban a la Yugoslavia antiestalinista de Tito, pero osaban dejar de lado a uno de los bastiones anticomunistas de Europa. Además, el premio Internacional del Jurado en el Festival de Cannes de 1953 fue una buena noticia para un régimen que deseaba abrirse al extranjero, por poco que pudiera.

Como escribía Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de España*, en los años cuarenta (y principio de los cincuenta) se consagró el «que inventen ellos» como respuesta al aislamiento internacional, «pero en cuanto un galgo criado en España ganaba una carrera en el extranjero, faltaban columnas en las páginas de los diarios para recoger la magnificencia del titular». El régimen vio un galgo en los festivales de cine, que eran «una caja de resonancia para ofrecer una visión más homologable y aceptable de la dictadura, incluso a costa de cierta permisividad con películas de tono crítico», como escribía Vicente J. Benet. Una permisividad que no pasaba de «cierta» y que era, como hemos apuntado, imprevisible.

Aun así, esta película planteada por los productores como una plataforma para el lucimiento de Lolita Sevilla, actuó como «un revulsivo del cine español», como cuenta Miguel Ángel Villena: la cinta subvirtió los tópicos de la comedia folclórica, género estrella junto a la comedia, el fútbol y los toros, con películas de éxito dirigidas por realizadores como Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia y Rafael Gil. Vemos un ejemplo de esta subversión de clichés cuando los lugareños del pueblo castellano deciden disfrazarse de andaluces porque así los americanos los identificarán mejor como españoles, tomando plena conciencia del tópico.

Ya con Azcona como coguionista, Berlanga caricaturizó la cara más amarga de la posguerra, del desarrollismo y del turismo, además de la Guerra Civil (*La vaquilla*, 1985). En su trilogía iniciada por *La escopeta nacional* (1978) hizo lo mismo con los últimos años del franquismo y con la transición.

La primera entrega transcurre durante una cacería organizada por

Jaume Canivell, un industrial catalán que quiere vender sus porteros automáticos. Por la cacería desfilan políticos corruptos y sobornables, amantes a las que hay que presentar como esposas y una familia de aristócratas arruinados, los Leguineche, con Luis Escobar como el marqués, José Luis López Vázquez como su hijo y Amparo Soler Leal como su nuera. La película muestra que quizá no esté todo atado y bien atado, como prometía Franco antes de morir, pero al menos los que tienen la cuerda son los mismos de siempre, y ya desatarán y reatarán a conveniencia.

Como *El verdugo*, esta película tiene también su punto de partida en una historia real: una cacería de 1969 en la que Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo, disparó (sin querer) varios perdigonazos en el trasero de Carmencita Franco, la hija del dictador. El dictador no le dio importancia al asunto, pero sí soltó una frase dirigida a Fraga: «El que no sepa manejar una escopeta, que no venga a mis cacerías».[1]

Ni Azcona habría escrito una escena mejor, aunque él y Berlanga dejaron frases antológicas en la película, como cuando Saza dice que es «apolítico, total. De derechas, como mi padre». O cuando el cura (Agustín González) asegura que lo que él ha unido en la Tierra, «¡no lo separa ni Dios en el Cielo!». La primera entrega contó además con el asesoramiento de Francis Franco, nieto del dictador que, como explica también Villena, supervisó las escenas de caza: «Llegó a facilitar algunas escopetas de su abuelo y algunos otros elementos de *atrezzo*», sin protestar en ningún momento por el tono sarcástico de la película.

Los Leguineche protagonizarán las siguientes dos películas de la trilogía: *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982). En estas cintas, la familia regresa de su exilio voluntario: el franquismo los obligó, o eso dicen, a exiliarse en su finca, no muy lejos de Madrid, pero al fin pueden regresar a su residencia, donde aún vive la marquesa (Mary Santpere). Ahí tendrán que hacer frente a Hacienda, ya que llevan sin pagar impuestos desde 1931, mientras convierten su palacio en una atracción para turistas japoneses. En la tercera, la familia intenta proteger su dinero de los socialistas, que amenazan con ganar las elecciones de 1982.

Además de esta trilogía, Berlanga, ya sin Azcona, volvió a retratar la política española en *Todos a la cárcel* (1993), en la que las corruptelas de la transición se sustituyen por las corruptelas de la democracia. La España del pelotazo de los ochenta no acabó de salir bien, porque al final también fue una chapuza, y se transformó en la España del procesado por corruptelas, lo que en realidad acabó significando que «la

cárcel es el mejor sitio para hacer negocios», como dice el personaje interpretado por Antonio Resines: «Antes con Franco se iba a las cacerías y ahora se aprovecha el pasado político». Vuelve a aparecer Saza, esta vez interpretando a un empresario que quiere que la administración le devuelva los ochenta millones de pesetas que le debe. Como en la mayor parte de películas de Berlanga, más le valdría no haberlo intentado.

Durante la transición también hubo parodias del landismo: en *El puente* (1977), de Juan Antonio Bardem, el mismo Landa interpreta a un mecánico que se va de puente a Torremolinos con el objetivo de ligar con señoritas en bikini. Aparte de que sale mal, el viaje en moto desde Madrid le sirve a Bardem para retratar una transición de contrastes, que se muestran, por poner un ejemplo, en un momento en el que Landa tiene que parar para que pase una comitiva fúnebre en medio de la autopista, con banda y todo, y él va vestido con un bañador de leopardo.

Encontramos otro retrato crítico y humorístico de estos años en las novelas del detective sin nombre de Eduardo Mendoza (1943), que arrancan con *El misterio de la cripta embrujada* (1978) y que han llegado de momento a la quinta entrega, *El secreto de la modelo extraviada* (2015). Igual que la novela negra repasa a menudo los vicios y la corrupción de la sociedad, las novelas de Mendoza sirven para repasar los vicios y las corruptelas de la Barcelona de la democracia (incluidos todos los cambios del Barrio Chino, ahora el Raval). Más que una parodia, estos libros ofrecen un espejo distorsionado tanto del género negro, como de la Barcelona primero de la transición y más adelante del pelotazo y las crisis.

Los detectives de las novelas negras son tipos duros, de vuelta de todo, que ven el mundo con escepticismo y un cinismo construido tras años de experiencia. Pero el detective de Mendoza es un enfermo mental al que se le permite salir del manicomio para investigar sin levantar sospechas, lo que permite al autor ofrecer una visión desde el margen, asemejando a su narrador a un bufón de la corte y a un pícaro, lo que se pone de manifiesto también en la narración en primera persona y en el lenguaje barroco, más presente en la primera entrega. En cualquier caso, se trata de un marginado y precisamente su condición de marginado es la que le permite llevar a cabo sus pesquisas sin que las influencias de industriales y políticos puedan frenarlas u ocultarlas (al menos hasta el final). Es una mezcla perfecta de detective, loco y bufón.

En *Sin noticias de Gurb*, Mendoza lleva esta técnica aún más lejos en el punto de partida: el protagonista ya no es un marginado, sino

directamente un alienígena que visita la Barcelona preolímpica gracias a varios disfraces, uno de ellos de la cantante Marta Sánchez, entonces el *sex symbol* español por antonomasia, y recorre, por ejemplo, locales de copas que son todos premios Fad de interiorismo, como corresponde a una ciudad que se está poniendo guapa para los Juegos Olímpicos. La novela es menos ácida que las del detective sin nombre, pero muestra una apuesta aún más decidida por la carcajada, quizá porque se publicó por entregas en *El País* y, como escribe Mendoza en una nota introductoria, «no es en rigor un libro, o no nació con voluntad de serlo», aunque se convirtió en un libro fácil de leer y alegre, dice también. «Es una mirada sobre el mundo asombrada, un punto desamparada, pero sin asomo de tragedia ni de censura».

---

1 Miguel Ángel Villena, 2019.

LA NOSTALGIA INÚTIL

La transición no solo se criticó desde el progresismo, sino que también fue blanco de mensajes humorísticos conservadores: Fernando Vizcaíno Casas encontró un gran éxito de público con novelas en las que se reía del cambio y de la democracia. Son libros que sumaban a su muerte en 2003 unos cuatro millones de ejemplares vendidos, varios de ellos adaptados al cine.[1]

Hablamos de títulos como *De camisa vieja a chaqueta nueva* (1976), sobre un partidario del bando sublevado que se pasa a la izquierda para disfrutar de los favores del poder, o … *Y al tercer año resucitó* (1978), en la que resucita Franco, aunque en la novela no llega a aparecer en ningún momento y el zombi del dictador solo sirve de MacGuffin para que Vizcaíno Casas dé un repaso caricaturesco a todo lo que no le gusta de la transición… Que es todo: de los partidos políticos a las autonomías, pasando por la mayor libertad de «los gais» (sic). A las autonomías en concreto las ataca en *Las autonosuyas* (1981): en este libro, el alcalde de Rebollar de la Mata quiere formar su propia comunidad autónoma, uniéndose a algunos de los pueblos de alrededor.

También merece la pena mencionar *Los rojos ganaron la guerra* (1989), en la que imagina una victoria republicana que dio paso a una España estalinista, con el objetivo de justificar el alzamiento. Como explica el autor en el prólogo, el punto de partida es similar al de otras dos novelas de 1976: *El desfile de la victoria*, de Fernando Díaz-Plaja, y *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, ganadora del Premio Planeta. Más que una novela, el libro de Vizcaíno Casas es un falso ensayo histórico que lo lleva a imaginar una alianza nazi y Soviética que invade el Reino Unido, lo que a su vez provoca que Estados Unidos lance la bomba atómica sobre Dresde. La España Soviética es ocupada por los aliados y celebra elecciones en 1947. Como detalle que muestra que algunos debates se mantienen inamovibles, al principio del libro, Azaña se sorprende al saber que la calle Fernando el Católico pasa a llamarse de Boabdil el Chico.

Son textos que ridiculizaban, más que satirizar, el momento por el que pasaba España y en los que el autor lamentaba con sinceridad que se estuviera acabando una etapa que tanto él como gran parte de sus lectores disfrutaron. Para Vizcaíno Casas, la chapuza es la transición, la descentralización, las nuevas libertades… O, por usar las palabras que

pone en boca de José Antonio Giró de Velasco (exministro de Franco, entre otras cosas) en *Y al tercer año resucitó*:

—La gran lección de este día, la moraleja de este rumor tan absurdo —estaba diciendo— ha sido que el pueblo español, mayoritariamente, repudia el desgobierno que padece, en la misma medida que añora los tiempos prósperos, los tiempos de orden, justicia social y pacífica convivencia ciudadana que pasó bajo el mandato del Caudillo Franco... Las trescientas mil personas que quedaban en la plaza de Oriente prorrumpieron entonces en vítores entusiastas.

Al margen de que en la plaza de Oriente apenas caben ciento sesenta mil personas, la nostalgia de Vizcaíno Casas se compartió en otras películas similares como *La hoz y el Martínez* (de Álvaro Sáenz de Heredia) y *El apolítico* (de Mariano Ozores). Sin embargo, la España de Franco se convertía en un recuerdo y la democracia en un acierto y una ventaja para todos, en especial para los humoristas, que eran conscientes de que la «pacífica convivencia» solo se lograba con represión y censura. Por ejemplo, en 1980 Álvaro de Laiglesia presentaba su nueva novela: *Morir con las medias puestas*. Recordemos que De Laiglesia fue partidario del bando nacional durante la guerra y se presentó de voluntario a las Brigadas Azules, aunque probablemente no era ningún falangista fanático, como demostró con sus enfrentamientos posteriores con los propios falangistas.[2] Pero nos podríamos arriesgar a decir que probablemente no votaría hoy en día a Podemos. Pues bien, en ese momento, aplaudía el cambio: «Solo un necio puede negar que el momento presente es mejor. Las cotas de libertad son mucho más beneficiosas para todos los escritores».[3] Los nostálgicos ya pasaban a ser como los actuales terraplanistas: armaban mucho ruido, pero en realidad eran cuatro o cinco.

1 «Fernando Vizcaíno Casas: escritor, periodista y abogado». En *El País* (3 de noviembre de 2003.

2 Por ejemplo, en 1952 varios falangistas se presentaron en la redacción de *La Codorniz* con una pistola, cadenas y ácido, después de una parodia que la revista dedicó al periódico *Arriba*.

3 Álvaro de Laiglesia: «Una minoría es una mayoría fracasada». En *El País* (8 de octubre de 1980, consultado por última vez el 28 de agosto de 2021).

HA VENCIDO LA TORTILLA DE PATATAS

Llegada la democracia, se amplió el terreno para el humor. Uno de los nuevos campos en los que se adentraron algunos cómicos, aunque en ocasiones de forma algo chusca, fue la historia imperial de España. No se trataba de un humor crítico, o no demasiado crítico, pero sí que aprovecha los conocidos discursos solemnes sobre el imperio para chotearse y parodiarlos, dado que, como hemos apuntado ya a lo largo del libro, lo solemne está a un solo paso de la autoparodia involuntaria.

En 1982 se estrenó *Cristobal Colón... de oficio descubridor*, título que suena a serie de Bruguera. La película está dirigida por Mariano Ozores, con guion de Juan José Alonso Millán, dramaturgo cómico de éxito y autor de obras como *El cianuro, ¿solo o con leche?* En la película, Colón (Andrés Pajares) quiere que Isabel la Católica (Fiorella Faltoyano) financie su viaje a las Indias. El guion tiene momentos de disparate absurdo, como el rey Boabdil (Pepe Carabias) al frente de un casino, y canciones que se hicieron sorprendentemente populares, como esa que dice: «Los hermanos Pinzones / eran unos marineros / que se fueron con Colón / que era otro marinero», con pausa entre mari y nero, lo que viene a ser un chiste de miér... coles. Un poco como una mezcla del peor Mortadelo y Filemón y la astracanada más chusca.

La película contrasta con *Alba de América* (1951), el biopic de Juan de Orduña sobre Colón que fue, como recuerda Sally Faulkner, «la patriótica respuesta» del cine español «al tratamiento poco benévolo que, en *Christopher Columbus* (MacDonald, 1949), la Gainsborough dispensara al tesoro nacional del franquismo». Por comparar, en la película de Orduña, Colón convence a los reyes católicos para que financien su viaje hablando de «imperios inviolados» en el «postrer confín de occidente», que «ocultan tesoros fabulosos», olvidando de forma deliberada que Colón no sabía que iba a América, sino que buscaba otra ruta para llegar a las Indias. Es decir, el viaje de Colón, en realidad, fue otra chapuza y, de nuevo, la retórica de la dictadura prefería maquillarla y presentarla como una gesta no solo heroica, sino además bien planificada.

En cambio, en la versión de Ozores, Colón y su viaje son solo excusas para el chiste, cuanto más idiota mejor. En la escena hermana de esta película, Pajares se planta frente a los reyes y dice: «Y ahora, majestades, voy a sacar un huevo», causando un revuelo comprensible.

«¿Qué dice que va a hacer?», contesta alarmado Fernando (interpretado por el grandísimo Luis Varela). «Sacarse un huevo, Fernando —contesta Isabel—, que no haces más que preguntas idiotas».

No estamos hablando de una obra maestra, precisamente: el crítico Luis Martínez escribía, años después del estreno, que la película «es una de las más firmes invitaciones a dejarlo todo por el alcohol». Como el lector ya se puede imaginar, fue un fracaso rotundo de crítica, pero un exitazo de público, lo que llevó a que se rodaran otras dos películas similares: *Juana la Loca… de vez en cuando* (1983), con Lola Flores y José Luis López Vázquez como reyes católicos, dirigida por de José Ramón Larraz y escrita también por Alonso Millán; y *El Cid cabreador*, dirigida por Angelino Fons y con guion del mismo Alonso Millán, en la que Carmen Maura interpreta a doña Jimena y el papel del Cid lo hace Ángel Cristo, el domador de circo. Fue su única película y nos podemos imaginar por qué.

Arriba, Colón y los Reyes Católicos en *Alba de América*. Abajo, la misma escena en *Colón... de oficio descubridor*.

El choteo con el imperio tiene otro ejemplo más logrado, pero también algo más polémico: en 1986, los Nikis (conocidos como los Ramones de Algete) publicaron su primer disco, *Marines a pleno sol*. La primera canción era *El imperio contraataca*, con una letra en la que ironizaba con el pasado imperial y lo comparaban con el presente más modesto:

Hace mucho tiempo que se acabó,
pero es que hay cosas que nunca se olvidan,
por mucho tiempo que pase.

1582, el sol no se ponía en nuestro Imperio,
me gusta mucho esa frase.

Con los Austrias y con los Borbones
perdimos nuestras posesiones.
Esto tiene que cambiar, nuestros nietos se merecen
que la historia se repita varias veces.

Mira cómo gana la selección,
España está aplastando a Yugoslavia
por veinte puntos arriba.
Cambia el rumbo de la evasión,
de Cuba van directos a Canarias,
ya no van a Florida.

Los McDonald's están de vacas flacas,
ha vencido la tortilla de patatas.
En Las Vegas no hay blackjack,
solo se juega al cinquillo,
y la moda es en rojo y amarillo.

La ironía es difícil de pillar según para quién y, nada sorprendentemente, los simpatizantes de la ultraderecha no supieron interpretar el tono claramente humorístico y sarcástico de la canción: desde entonces la han usado y coreado simpatizantes de Vox y España 2000 sin ni siquiera sospechar que la letra no va por ahí. «La canción era una chorrada y no tiene ningún trasfondo político —contaba en una entrevista Joaquín Rodríguez, bajista de Los Nikis—. Y lo sé de buena tinta, porque la escribí yo».[1]

En su libro autobiográfico, *NPI de música*, Rodríguez recordaba un concierto en el que «cuatro o cinco niñatos» sacaron la bandera de España con el escudo del águila e hicieron el saludo fascista cuando la banda tocó esta canción. «Como me gusta llevar la contraria, a la mitad de la canción levanté el brazo izquierdo con el puño cerrado [...]. Cuando vieron a su letrista fascista favorito mirándolos a los ojos y haciendo el saludo comunista —que conste que no soy ni comunista ni fascista, solo tocapelotista— empezaron a hacer amagos de retraer el brazo pero como dudando, palante y patrás, al más puro estilo de Chiquitistán. Eso fue todo, cuatro entre un millón (bueno, quizá había menos gente) y una sola vez. Lo digo para los que piensan (que haberlos, haylos) que nuestros conciertos eran congregaciones de las juventudes hitlerianas».

¿Podríamos decir que estas «juventudes hitlerianas» se han apropiado de la canción y la han convertido, a pesar de las intenciones de la banda, en un himno nostálgico? Desde luego, si ha habido apropiación ha sido involuntaria: no es que le hayan cambiado el sentido, sino que ni siquiera lo pillaron en un primer momento.

1 Pablo Cantó, «Cómo “El imperio contraataca” de Los Nikis pasó de broma punk a sonar en los mítines de Vox». En «Verne», *El País* (26 de marzo de 2019).

EL HUMOR ENVEJECE REGULAR

Para verle la gracia al chiste, a cualquier chiste, necesitamos compartir al menos algunos referentes y códigos. Por ejemplo, *El pisito* nos parece aún mejor si sabemos de las dificultades para encontrar piso en los años cuarenta y cincuenta. El humor también surge en un contexto determinado: un cómico que empezara ahora probablemente no haría como Gila y no usaría un teléfono fijo de baquelita negra para poner en escena su material cómico.

Para Umberto Eco, la principal diferencia entre lo trágico y lo cómico es que en una tragedia se menciona la regla quebrantada de forma explícita, y además narrador y personajes pueden «demorarse largamente en la naturaleza de la regla».[1] Por ejemplo, el adulterio y *Madame Bovary*. O las estrecheces económicas en *La colmena*, de Cela. Pero en la comedia se vulneran normas que no se pueden hacer explícitas. Los códigos y referentes del humor no se deben mencionar: «Justamente porque las reglas, aunque sea inconscientemente, son aceptadas, su violación sin razón se vuelve cómica». Si esos códigos se dicen en voz alta, estamos explicando el chiste. Y cuando explicamos el chiste, es imposible que haga gracia. El humor nace en gran medida en ese hueco entre lo que se dice y lo que no se dice, pero que tanto el emisor como el receptor conocen. Es como un truco de magia: si sabemos cómo ha hecho el mago para encontrar nuestra carta, no hay sorpresa.

Por poner un ejemplo, podemos recordar el chiste de Tono con el que abríamos el libro:

—¡Qué horrible desgracia! He lavado el traje del niño y se ha quedado pequeño.
—Pues lava al niño.

El chiste tiene gracia porque sabemos que, si lavamos a un niño, no encogerá como un traje (como mucho, se le arrugarán las yemas de los dedos). Pero si Tono lo hubiera dicho de forma explícita, se perdería esta gracia:

—¡Qué horrible desgracia! He lavado el traje del niño y se ha quedado pequeño.
—Pues lava al niño —respondió su marido, lo que es absurdo porque contradice las leyes de la física, ya que los niños no encogen al lavarse.

El humor absurdo rompe reglas del lenguaje y de la lógica, pero estas normas que se quebrantan a menudo son culturales, históricas y sociales. Ejemplo: en el mencionado *Cacao Espacial* aparecen en la ONU los presidentes de Argentina y el Reino Unido dándose de tortas. El argentino grita: «¡Devolvé las Malvinas!». Y la británica contesta: «*Donkey! Dromedary! The Falkland Islands are mine!*». Para que la viñeta haga gracia, no solo hay que saber que los políticos no pueden (o no deben) darse de bofetadas en la ONU, sino que además hay que recordar que el Reino Unido y Argentina mantienen una disputa sobre las islas Malvinas que provocó una breve guerra en 1982. Ibáñez se arriesgó bastante con este chiste en el 84, porque su tebeo estaba dirigido a niños que no tenían por qué seguir la actualidad internacional. Aunque al menos el conflicto había salido por el telediario: hoy en día el diálogo necesita una nota a pie si queremos que un niño lo entienda, pero esto mataría los chistes al explicarlos. También ocurre con las parodias: quizá no sea imprescindible conocer la historia de Superman para reír con Superlópez, pero, por ejemplo, tiene su gracia reconocer Krypton en Chitón, Louis Lane en Luisa Lanas y Jimmy Olsen en Jaime González.

Esto también explica que podamos hablar de «humor español» o «humor inglés», por ejemplo. Todos los grupos y culturas «alimentan su sentido de lo cómico con elementos propios de su historia y de su cultura, que algunas veces dan lugar a una risa incomunicable de un grupo a otro», escribe George Minois en su *Histoire du rire et de la dérision*. «Pero solo son diferencias superficiales. Los resortes de fondo, estos, son idénticos de un país a otro». Y de una persona a otra: el humor también es psicológico y personal, quizás incluso más que cultural.

Es decir, no es que los españoles o los británicos tengan un gen diferente para el humor que predisponga a unos a hacer películas cómicas sobre verdugos y a los otros a inventarse ministerios de andares raros de los Monty Phython. Simplemente ocurre que el humor es, también, una expresión social y cultural que depende en gran medida del contexto en el que surge. Es decir, los mecanismos del humor son universales, pero los códigos y referentes no siempre lo son. Azcona no habría podido escribir *El pisito* si el de la vivienda no hubiese sido un problema grave en la España de la época. *Manolo la Nuit* no tendría sentido si situáramos la acción en Albuquerque, Nuevo México, o en Helsinki. Y si viéramos a un humorista francés que se ríe de Macron, probablemente no nos haría tanta gracia como uno español que se ríe de Pedro Sánchez.

Vistos así, casi todos los chistes son, en cierto modo y como ya hemos apuntado, chistes privados. Cualquier grupo de amigos tiene sus propios referentes cómicos y se ríe de aquella vez que no sé quién hizo vete a saber por qué. Los recién llegados no entienden estos chistes, igual que un británico recién llegado a España podría no entender nada de lo que ve en un sketch de *La hora chanante*. Pero del mismo modo que uno se integra en un grupo de amigos cuando entiende los chistes privados, podemos decir que el inmigrante británico, por ejemplo, comprende la cultura y la sociedad española cuando entiende su humor, porque ya ha hecho suyos esos códigos implícitos que hay en todos los chistes y puede seguir una película de Berlanga o un cómic de Mortadelo sin apenas hacer preguntas.

Todo esto con la posible excepción del humor absurdo, más fácil de traducir o de recuperar décadas más tarde y al depender, al menos en parte, de códigos universales o, al menos, no tan concretos. El sketch del vaso de agua de Tip y Coll nos sigue haciendo gracia y se podría adaptar a otros países e idiomas sin mucha dificultad. Puede que alguien no lo encuentre gracioso, pero será porque no le gusta ese tipo de humor y no porque no lo entienda.

Esto también nos ayuda a entender por qué nos hace gracia un cómico estadounidense que se ríe de Donald Trump: muchos de los códigos y referentes estadounidenses hoy en día son en gran medida internacionales. Casi podríamos decir que nuestra cultura también es estadounidense, gracias a las películas, a las series y a los especiales de *stand-up* de Netflix, y, nos guste o no, conocemos bastante bien a Trump y a Biden, sabemos más o menos lo que dice la segunda enmienda de la Constitución estadounidense sobre las armas y estamos al tanto de los conflictos raciales en el país. Por supuesto, caemos en tópicos, errores y prejuicios, pero podemos seguir una *sitcom* estadounidense sin mucho apuro, mientras que en una serie alemana o japonesa todo nos parece algo más extraño.

Por supuesto, las normas y códigos pueden cambiar con el tiempo. Cuando el cómico Pepe Da Rosa cantaba en los setenta una canción parodiando a Kojak, contaba con que su público conocía a este detective televisivo y su afición a los chupa-chups. Ahora resultaría prácticamente imposible hacer humor sobre Kojak, a no ser que fuera alguna locura absurda de Miguel Noguera o de Vengamonjas, en la que la gracia sea precisamente usar un referente prácticamente desconocido a estas alturas. De hecho, se siguen vendiendo los chupachups de Kojak, pero ni en el envoltorio ni en las cajas aparece ya la cara del personaje. No solo hablamos de referentes, sino también de estilos: el ritmo de un sketch

hoy en día es más acelerado que en los ochenta, por influencia de la televisión (más de tres minutos se hacen eternos) y de las redes sociales, donde priman los vídeos breves. Los primeros vídeos en Vine no podían pasar de los 7 segundos, aunque luego el límite se amplió hasta los 140. Y en TikTok el límite era de un minuto hasta mediados de 2021.

Además y como es natural, también han cambiado los humoristas: hoy en día, Yúnez Chaib (mallorquín hijo de marroquíes) y Asaari Bibang (ecuatoguineana residente en España) también hacen humor español, porque son tan españoles como Alfredo Landa y nuestro país es cada vez más diverso aunque a alguno le cueste entenderlo.

El hecho de que el humor se base en gran medida en estos códigos compartidos explica, entre otras, la dificultad que en algunos casos encuentra para trasladarse en el tiempo y en el espacio. *Cacao espacial* sigue siendo divertidísimo cuarenta años después, pero las referencias a Morán, Miterrand, Reagan y Chernenko pueden hacer más difícil seguir alguno de los chistes. De hecho, he tenido que buscar si era Chernenko o Andropov, porque ya no me acordaba. O, por poner otro ejemplo, las películas del landismo o de Esteso y Pajares nos parecen ahora burdas y machistas, y nos cuesta entender el revuelo que suponía que asomaran un par de pezones después de ver, por ejemplo, los ochocientos desnudos de *Juego de tronos*.

Los ritmos además cambian: hoy en día, con las redes sociales, vemos que un meme puede quedar anticuado en cuestión de días o incluso horas, y que hay estilos completos de humor que juegan a evitar por todos los medios llegar a ser popular o siquiera reconocible por una gran parte del público, y cuyos códigos cambian a medida que este público los entiende.[2]

Volviendo al tema, una tragedia o un drama pueden tenerlo más fácil para aguantar el paso del tiempo porque todos estos códigos se mencionan de forma explícita. Si no entendemos algo, lo más probable es que el narrador o los actores nos lo expliquen en algún momento. Por ejemplo, supongamos que estamos viendo *El padrino* y no sabemos nada acerca de las costumbres de la mafia italoamericana. Pues bien, no hay problema porque el propio Marlon Brando nos dirá que en la boda de su hija no se puede negar a conceder favores a quien venga a pedírselos. Esto no significa que no podamos apreciar el humor anterior a nosotros o que vaya a llegar el momento en que no le pillemos la gracia a lo que nos están contando. Solo que en ocasiones puede ser más difícil hacerlo.

1 Umberto Eco, 1998.

2 Hablo un poco más sobre esto en el capítulo dedicado al poshumor.

¿EXISTEN EL HUMOR «FEMENINO» Y EL HUMOR «MASCULINO»?

En 1957, la colección de libros *El club de la sonrisa* publicó una *Antología del humor español* en la que aparecían veinticuatro autores, con nombres como Julio Camba, Enrique Jardiel Poncela, Rafael Azcona y Miguel Gila. Solo hay dos nombres de mujeres y uno de ellos, Remedios Orad, era el seudónimo de Jorge Llopis. Es decir, había una única autora, Mercedes Ballesteros, que firmaba textos humorísticos como Baronesa Alberta en *La Codorniz*.

También es innegable que en este mismo libro han salido pocas mujeres de momento. En parte, es normal: hasta hace pocas décadas había menos cómicas que cómicos, igual que había menos mujeres entre los oficinistas, los funcionarios públicos, los abogados, los cocineros, los médicos y casi cualquier otra profesión que no se considerara femenina, como enfermera o maestra.

La situación está cambiando —y debería notarse también en las próximas páginas del libro—, pero sigue habiendo quienes consideran el humor como un ámbito masculino y aseguran que claro que hay mujeres graciosas, pero en su mayor parte no lo son, y eso es lo que de verdad explica que haya menos mujeres en el humor profesional. Hay menos materia prima, como si dijéramos. Algunas de estas consideraciones dicen basarse en el trabajo de psicólogos y sociólogos, pero en realidad no se sostienen o han quedado superadas.

Porque esto también se ha estudiado: el psicólogo Robert Provine y sus colegas tomaban nota en bares, calles y centros comerciales de cuándo se reía la gente, constatando, de entrada, que el humor es un acto social:[1] nos reímos treinta veces más en grupo que a solas (aunque con muchas diferencias personales, claro). Es más, tres cuartas partes de las veces que nos reímos cuando estamos entre amigos no es ni por chistes ni por historias cómicas, sino tras comentarios en apariencia banales. «La risa tiene más que ver con las relaciones que con el humor», ya que facilita un ambiente emocional positivo. Reírse con alguien trae consigo los placeres de ser aceptado, de pertenecer a un grupo y de estrechar lazos y afectos (todo lo contrario, apunta, que reírse de alguien).

¿Y en cuanto al género? Según Provine, las mujeres ríen más que los hombres y tanto hombres como mujeres ríen más cuando habla un

hombre que cuando habla una mujer. Esta asimetría podría explicarse por lo que decíamos: los hombres son más graciosos y es normal que haya menos mujeres humoristas. Esto podría estar relacionado con el hecho de que para los hombres la risa es un arma de seducción: el humor sería un indicador de inteligencia y buen carácter, siempre que se sepa usar en los contextos adecuados.

Pero, como en casi todos los aspectos sociales, la cuestión está en saber si se trata de una cuestión evolutiva y genética —en cuyo caso, las mujeres lo tienen más difícil para triunfar en el mundo de la comedia—, o si se trata de una cuestión cultural que depende de roles aprendidos en sociedad —en cuyo caso las mujeres no tendrían ninguna dificultad para la comedia, del mismo modo que los hombres no estamos genéticamente impedidos para planchar—. Los (estupendos) estudios de Provine nos dicen lo que ocurría en los años noventa, pero no por qué ocurría ni si era algo inmutable.

Según la socióloga neerlandesa Giselinde Kuipers,[2] los trabajos recientes van en esta segunda dirección: en las últimas dos décadas se está constatando un cambio en lo observado por Provine y cada vez más mujeres inician el humor. También se ha considerado el papel del estatus y se ha comprobado que cuando este es más alto, se tiende más a hacer reír, o al menos a intentarlo, con independencia del sexo, cosa que también apuntaba Provine: en este sentido, hay que recordar que las mujeres han tenido más difícil el acceso a posiciones de poder.

Otro factor que destaca Kuipers es que todos, conscientemente o no, adoptamos al menos en parte el papel que se espera de nosotros.[3] Por ejemplo, nos comportamos de forma diferente en la oficina y en el bar. Esto también ocurre con el género, lo que significa que a menudo las mujeres se ríen de nuestros chistes no tanto porque seamos graciosos —que lo somos, por supuesto— como por el hecho de que están participando en esta seducción y saben que encontraremos más atractiva a una mujer que nos haga sentir ingeniosos y avispados. A pesar de que estas diferencias están desapareciendo y difuminándose, nos siguen pareciendo útiles en determinados contextos y por eso las mantenemos, al menos en parte. Dicho sea con muchos matices. Como escribe Isabel Franc en *Las humoristas* «los estudios de género han demostrado lo variable y heterogénea que es según cada sociedad, cada cultura, la pertenencia o la identificación con uno u otro género».

De hecho, la principal diferencia puede estar no tanto en la cantidad o calidad del humor como en el tipo de humor que prefieren hombres y mujeres, una preferencia que probablemente también tenga al menos una gran parte de su origen en cuestiones sociales y culturales. En

Humor de género, Leonor Ruiz Gurillo recoge el resultado de investigaciones propias y de estudios anteriores, y explica que, en conversaciones coloquiales entre ellas, las mujeres «emplean el humor como una estrategia de solidaridad», con un «estilo narrativo divertido y poco competitivo». En cambio, los hombres «prefieren emplear el humor como una estrategia de poder», de forma más competitiva y con más ataques (en broma, claro) hacia los interlocutores. Además, en grupos mixtos, «los hombres usan el humor para mostrar poder frente a otras mujeres».

Otro detalle significativo que puede contribuir a la percepción de que las mujeres tradicionalmente son «menos graciosas» es que hasta no hace tantos años se ha considerado al chiste tradicional (la historia anónima que circula sin apenas variantes y que consiste en un planteamiento y un remate) como el género por excelencia en el humor popular y conversacional. Pero el chiste ha sido mayoritariamente un formato masculino: Kuipers[4] recuerda que estas historias cómicas «son relativamente impersonales, no cooperativas, disruptivas y competitivas». Un chiste interrumpe una conversación y es un minimonólogo que no soporta otras aportaciones o nuevas interrupciones, y al que además siguen otros chistes con los que se quiere igualar o superar el éxito logrado. Estas son características que no suelen adoptar las mujeres en sus conversaciones, ya que están menos centradas en el estatus y son más cooperativas. Las mujeres suelen bromear más acerca de ellas y de sus experiencias, aprovechando el humor para crear solidaridad e intimidad.

También hay diferencia en algunos de los temas, incluso en los que en apariencia son más banales: en el podcast «Estirando el chicle», de Carolina Iglesias y Victoria Martín, la humorista Ana Morgade explicaba las dificultades que tuvo con algunos guionistas para explicar que algunos chistes no los tenía que contar ella porque no tenían tanta gracia. El ejemplo que ponía era el de «eso duele más que un tanga de cactus». Para que sea más gracioso, el cómico ha de tener los genitales por fuera.

Hay que recordar que el humor hace referencia a códigos compartidos, ya sean hombres, mujeres, españoles, catalanes, los exalumnos de la UAB o (también, claro) todos los humanos. Un cómico (hombre) puede hacer sin dificultad chistes sobre pillarse los genitales con la cremallera, sobre los pelos que le crecen a uno en las orejas a partir de cierta edad o sobre los pelotazos en la cara con balones Mikasa. Y una cómica (mujer) los puede hacer sobre los vestidos sin bolsillos, sobre qué entienden las peluqueras por «dos dedos» y sobre

los pelos que les crecen a sus novios en las orejas a partir de cierta edad. Estos ejemplos (que he simplificado hasta la caricatura) no son siempre intercambiables. No es algo inusual: sería muy raro que un cómico alemán que nunca ha estado en España se pusiera a hacer chistes sobre lo llena que está la Gran Vía madrileña en Navidad (a no ser que fuera un ejemplo de humor absurdo).

En el caso del género, se da un problema adicional: tras siglos de protagonismo casi exclusivo de los hombres en la esfera pública, los referentes masculinos se consideran universales, como si fueran los referentes por defecto. Se da por supuesto que los chistes sobre pelos en las orejas son para todo el mundo, mientras que los de peluqueras y los «dos dedos» son «de chicas», igual que parece que todos tengamos que entender los chistes sobre Donald Trump, pero no tanto los del primer ministro japonés, cuyo nombre dejo en la nota a pie de página para dar tiempo al lector a adivinarlo.[5] Es decir, el público femenino no ha tenido más remedio que aprender nuestros códigos ante la ausencia de referentes propios y públicos.

Esto significa que las cómicas llevan décadas enfrentándose al prejuicio de que lo suyo es solo para mujeres, mientras que lo nuestro es para todo el mundo, cuando muchos chistes son, de una forma u otra, chistes privados, y todos ellos requieren el pequeño esfuerzo previo de intentar entender de qué se está hablando.

A estos estudios, aún escasos, hay que añadir la constatación —menos científica, pero evidente— de la cada vez mayor y más exitosa presencia de mujeres cómicas en los escenarios (y no solo en los escenarios, como, por ejemplo, las viñetas y libros de Flavita Banana). Ya no cuesta encontrar nombres aislados más allá de pioneras como las hermanas Hurtado o, más tarde, Las Virtudes o, aún más tarde, Eva Hache. Ruiz Gurillo cita nombres como los de Pamela Palenciano, Ana Morgade, Eva Soriano, Virginia Riezu, Sara Escudero y Patricia Espejo, a los que podemos sumar otros como los de Pilar de Francisco, Asaari Bibang, Raquel Sastre, Paula Púa, Charlie Pee y Raquel Hervás. Para Gurillo, muchas de estas nuevas cómicas se caracterizan por su humor subversivo, en el que se le da la vuelta a los estereotipos o se juega con comodidad en el terreno de la transgresión. Por ejemplo, Palenciano es autora de *No solo duelen los golpes*, un monólogo en el que habla de los malos tratos que sufrió y en el que hay mucha improvisación y diálogo con el público. Y, sí, con humor, aunque pueda resultar chocante, teniendo en cuenta el tema: «A mí Antonio me dejó varios traumas. Ya he superado bastantes. Alguno dirá: "Bueno…"».

Es posible que no lleguemos a saber jamás con certeza si hay algún

tipo de predisposición evolutiva para que el humor sea diferente en hombres y mujeres. Pero también es posible —me atrevo a decir que probable— que este debate quede en unos años tan anticuado como el de si las mujeres pueden conducir o ser presidentas del Gobierno.

1 Robert Provine, 2012.

2 Incluido en Victor Raskin, 2008.

3 Kuipers, 2015.

4 Kuipers, 2015.

5 Fumio Kishida desde octubre de 2021 y en el momento de escribir estas líneas, justamente en octubre de 2021. He tenido que buscarlo, ¡como para entender un chiste sobre este señor!

3
EL HUMOR POLÍTICO
De los chistes de Franco a la sátira de *El Mundo Today*

MI GENERAL, PERO SI YA HAN CONFESADO TODOS

Franco y su chófer iban por una carretera cuando se les cruza un cerdo y lo atropellan. Franco pide al conductor que busque la granja a la que pertenece, le explique a los dueños lo sucedido y les pague el valor del animal.
El chófer llega cinco horas más tarde, borracho, con una botella de vino en la mano, una caja de puros y una cesta llena de embutidos y queso.
—¿Pero qué ha pasado? —pregunta Franco.
—¡Yo qué sé! ¡Solo les dije que era el chófer de Franco y que había matado al cerdo!

Este chiste no solo se contaba sobre Franco. Hay versiones con Hitler, por ejemplo. De hecho, da título al libro sobre el humor bajo el nazismo de Rudolph Herzog, *Heil Hitler, el cerdo está muerto*. Pero también circularon en su momento y circulan aún por internet versiones protagonizadas por Nikita Jruschov, Fidel Castro e incluso con políticos democráticos: Jordi Pujol, José María Aznar, José Luis Rodríguez Zapatero, Mariano Rajoy, Donald Trump… Y Pedro Sánchez tiene su versión al menos desde septiembre de 2020.

Hay chistes que son fácilmente traducibles y adaptables: en casi todos los países del mundo los hay parecidos a los de leperos, pero a costa, por ejemplo, de polacos en Estados Unidos, de irlandeses en el Reino Unido y de belgas en Francia. Hay chistes de tacaños (catalanes, escoceses o judíos), sobre peluqueros que no callan, de líderes políticos que no son muy listos. Y también sobre dictadores. Otro ejemplo:

Franco no encuentra su cartera y le pide a Blas Pérez González, ministro de Gobernación, que investigue a sus compañeros de gabinete. Al día siguiente, la encuentra bajo un montón de papeles. Llama a Blas Pérez y le pide que suspenda la investigación.
—Mi general, pero si ya han confesado todos.

Lo recogía Ana María Vigara Tauste, lingüista de la Universidad Complutense, en su estudio «Sexo, política y subversión. El chiste popular en la época franquista». Hay una versión del mismo chiste protagonizada por Stalin, que aparece en el libro *Proletarios de todos los países… ¡Perdonadnos!*, del ensayista argentino Tomás Varnágy. Pero como hablamos de Stalin, el final es algo más bestia: «La mitad ha confesado y la otra mitad murió durante el interrogatorio».

No todos los chistes se pueden adaptar a otros contextos. Como este, también recogido por Vigara Tauste:

Franco se recupera de una anestesia. Abre los párpados y se encuentra rodeado por un nutrido grupo de médicos ataviados con batas blancas.
—¿Quiénes son estos señores?
—Pues el equipo habitual.
Entonces el Caudillo se anima y rompe a gritar:
—Pues... ¡Hala, Madrid! ¡Hala, Madrid! ¡Hala, Madrid!

Aquí hay mucho de Franco. Este chiste se entiende en un momento de larga agonía, tanto del generalísimo como del Fútbol Club Barcelona.

Se contaron chistes de Franco durante toda la dictadura, como escribe el militar e historiador Gabriel Cardona en su libro *Cuando nos reíamos de miedo*. Estos chistes se centraban, sobre todo, en la represión sexual y religiosa, en la burla de la propaganda y en la imagen del caudillo, que era «aquel señor tan soso». Además de chistes sobre el Real Madrid y sobre la represión, los había sobre la pacatería del personaje, como en ese chiste en el que Churchill visita a Franco y le ofrece coñac y puros, invitaciones que Franco rechaza, alegando que una vez probó el coñac y le sentó fatal y otra vez intentó fumar y le sentó aún peor. A lo que Churchill dice: «Carmencita será hija única, ¿verdad, general?».

También hay referencias a los privilegios de los altos cargos del régimen, sobre todo en los primeros años, cuando había más contraste entre los altos cargos franquistas y el resto de los ciudadanos.

Franco preside un Consejo de Ministros. Preocupado por la situación económica, ha pedido un informe sobre las reservas a Juan Antonio Suanzes, ministro de Industria y Comercio.
—Tenemos gasolina para 15 años, carbón para 30, divisas para otros 30, trigo para 70.
—Ah, pues la situación no es tan mala —dice el Generalísimo—. Los españoles cuentan con reservas para dos décadas como mínimo.
—Perdón, mi general. Creí que Su Excelencia había preguntado qué reservas había para nosotros.

Había no poca burla hacia toda la pompa y retórica del caudillo, que ya sonaba inflada y sobrecargada por aquel entonces. Por ejemplo:

En un Consejo de Ministros, Franco quiere saber cómo superar el hambre y la crisis económica. Toma la palabra Raimundo Fernández-Cuesta, ministro de Justicia:

—La única solución que se me ocurre es declarar la guerra a Estados Unidos. Llegan los americanos, nos terminan de arrasar y luego nos incluyen en el Plan Marshall. Con eso nos traerán dólares y nos pondrán boyantes del todo. —No está mal, no está mal... —dice Franco—. Pero, Raimundo, ¿y si les gano?

Aquí vemos a un dictador que no se ha dado cuenta de que el mundo y España no son como los ve en su cabeza. El chiste se hizo popular porque los discursos hipernacionalistas del franquismo se recibían, digamos, con escepticismo, ya en los años cuarenta (Fernández-Cuesta fue ministro de Justicia entre 1945 y 1951).

Hay chistes también de cuando se abrieron las fronteras: a partir de los años sesenta, los turistas llegaron a España y los españoles también pudieron salir de nuevo al extranjero con más facilidad y sin restricciones en los pasaportes.

Un coche con cuatro monjitas que regresan de Lourdes llega a la frontera con Portugal.
—¿Qué lleva en esa garrafa, hermana? —pregunta un guardia civil.
—Agua de Lourdes, señor agente.
El guardia destapa la garrafa, la huele y dice:
—¡Hermana, esto es coñac!
—¡Milagro, milagro!

Como recuerda Cardona, esta apertura de las fronteras propició el contrabando de todo tipo de productos, como nos recuerda el chiste del tipo que cruzaba cada mañana la frontera en bicicleta llevando un pequeño saco. Todos los días el guardia le hacía abrir el saco y solo había tierra. Al cabo de unos cuantos años, el ciclista se despide porque se jubila y el guardia le pide por favor que le diga qué pasaba de contrabando.

—¿Yo? ¡Bicicletas!

También se contaron decenas de chistes sobre el presidente del Gobierno Carrero Blanco, a partir de 1973 y tras el atentado terrorista que acabó con su vida, la del inspector de Policía Juan Antonio Bueno Fernández y la del conductor de su coche, José Luis Pérez Mogena.

Estaba Carrero Blanco oyendo su última misa cuando se acercó para recibir la comunión. El cura iba distribuyéndola a los fieles arrodillados, hasta que llegó al almirante y se lo saltó diciéndole:
—A usted la hostia ya se la darán cuando salga.

Como explica Vigara Tauste en su artículo, contar chistes era «una

de las pocas transgresiones, si no la única, que podían permitirse impunemente» los españoles, sobre todo en las primeras dos décadas de la dictadura. Era una «catarsis más o menos lúdica». Y también más o menos clandestina: la censura hacía impensable que estos chistes llegaran a revistas, diarios o películas, pero sí se contaban en casas y bares, con toda la precaución necesaria, rindiendo cuenta de cómo una gran parte de la población veía la situación del país, incluso desde la afinidad con el régimen. Los chistes no tienen autor conocido y se transmiten de forma oral, por lo que sirven como vehículos para expresar ideas y opiniones eludiendo, al menos parcialmente, la responsabilidad, aunque tengan sus riesgos.

Es decir, como no podía haber sátira en medios de comunicación, los españoles recurrieron al humor casi de contrabando de los chistes para compartir las opiniones que costaba encontrar impresas o en radio y televisión. El historiador Stanley H. Brandes cuenta que durante la transición los chistes ayudaron a expresar temores en una situación incierta, e incluso apuntar algunas ideas políticas latentes en la sociedad. Brandes tampoco niega que puedan haber mitigado la necesidad de emprender otras acciones y protestas políticas, al sustituir el chiste a la acción y al suponer además un alivio en ocasiones suficiente.

Cardona recuerda que muchas revistas satíricas de los setenta tuvieron que hacer frente a la retirada de publicaciones y a multas, y que los chistes exigían cierta discreción. Por ejemplo, este autor recoge este que también había circulado en la Unión Soviética, aunque con otro final, y que trata justamente de los riesgos de contar estas historias:

La Guardia Civil detiene al hombre que se inventa los chistes de Franco. El dictador quiere verlo y hace que lo lleven a su presencia.
—Así que usted es quien se inventa todos los chistes que circulan sobre mí.
—Todos no, señor. El de «ni un hogar sin lumbre ni un español sin pan» no es mío.

La Collares

No solo Franco protagonizó chistes. También su esposa, Carmen Polo, apodada «la Collares» por su afición a visitar joyerías y a insinuar qué piezas le gustaban más, confiando en que el establecimiento tendría un gesto amable con ella.

Franco está agonizando y le dice a Carmen Polo:
—Ay, que nos han quitado el Sahara.
—Ya te dije que lo pusieras a mi nombre.

Por cierto, lo de «la Collares» está tan institucionalizado que si uno lo busca en Google aparece su ficha de personaje, igual que si se hubiera buscado su nombre o si se hubiera puesto un apodo reconocido, como con el torero «el Cordobés».

Búsqueda en Google de «la Collares».

¡Ni lo arreglo ni me voy!

Otro chiste sobre la situación económica del país tiene como protagonista al cómico Ramper: tras una actuación en El Pardo, el humorista está charlando con el dictador en la entrada y elogia el coche nuevo del dictador.

—No descansaré hasta que cada español tenga un coche como este —dice Franco.

—¿Pero aquí quién cuenta los chistes? ¿Usted o yo?[1] Ramón Álvarez Escudero, *Ramper*, ya había protagonizado historias similares al final del reinado de Alfonso XIII, cuando se supone que dijo que el jabón favorito del rey era Sales de España, o que le había recomendado «sal de Madrid», según las versiones. Durante la Guerra Civil, a Ramper se le atribuyeron chistes sobre Negrín y la República, como cuando decía que salía al escenario vendiendo «¡serrín de Madrid! ¡Serrín de Madrid!» (se rinde Madrid), y también sobre Franco. Por ejemplo, se decía que él era el autor y uno de los protagonistas del siguiente sketch, que también recoge Gabriel Cardona en su libro: hay un coche averiado en el escenario. Llega Hitler, trata de arreglarlo y, al fracasar, se marcha. Luego lo intentaban, sin éxito y sucesivamente Stalin, Mussolini y Churchill, todos los cuales fracasaban y se iban. Entonces entraba Ramper disfrazado de Franco, fracasaba al intentar arrancar el coche y luego se sentaba, diciendo: «¡Ni lo arreglo ni me voy!». Cardona apunta que todas estas historias son apócrifas y añade que Ramper murió olvidado en Sevilla en 1952. La figura del payaso, popular en la época, se usaba a modo de bufón de la corte, el único que se

atreve a decirle las verdades a los reyes o, en este caso, a los dictadores.

1 Stanley H. Brandes (1977), «*Peaceful Protest: Spanish Political Humor in a Time of Crisis*», en Western Folklore 36/4.

HUMOR DICTATORIAL COMPARADO

En todas las dictaduras el humor político ha de refugiarse en los chistes. Por ejemplo, en la Unión Soviética también circularon chistes sobre Stalin, incluso durante su época más sanguinaria. Como recuerda el sociólogo Christie Davies en su libro *Jokes and Targets* (que se podría traducir por «Los chistes y sus blancos»), estos chistes de humor negrísimo «exploraron todas las debilidades del sistema» y ponían en riesgo a quienes los contaban y a quienes los escuchaban. Según este autor, en los países comunistas los chistes se dirigían a todo el sistema político y social y no solo a los líderes, como ocurría en la mayor parte de los regímenes autocráticos y dictatoriales (como en el caso del franquismo).

Un periodista soviético entrevista a un campesino siberiano.
—Dime, camarada, ¿cómo vivías antes de la Revolución?
—Con hambre y frío.
—¿Y ahora?
—Con hambre, frío y un profundo sentimiento de gratitud.

*

¿Cuál es la novela de detectives más aburrida del mundo? La Historia del Partido Comunista, porque en la tercera página ya sabes quién cometió los asesinatos.

Comenzaron a circular más abiertamente pasada la época más dura del estalinismo, a medida que el régimen se abría y ya no era tan peligroso contar estas historias. De hecho y hasta entonces, muchos chistes se centraban, como hemos apuntado, en lo peligroso que resultaba contar chistes, tanto en la Unión Soviética como en el resto de países comunistas.

Concurso de chistes políticos. Primer premio: 15 años.

Según cuenta Várnagy, durante la época de Stalin, agentes secretos se infiltraban en colas para escuchar conversaciones y detener a quienes insultaban y criticaban al régimen. Esto incluía no solo contar chistes, sino también escucharlos sin denunciarlos, lo que podía suponer una condena de hasta diez años de trabajos forzados. Várnagy recoge el caso

de Ivan Burylov, apicultor que en 1949 escribió «comedia» en una papeleta de voto para las elecciones en las que solo había candidatos del Partido Comunista. Le cayeron ocho años.

Antes también se habían contado chistes sobre Hitler, como explica en profundidad Rudolph Herzog en *Heil Hitler, el cerdo está muerto*. Herzog es muy crítico con la mayor parte de chistes de la época del nazismo. Hemos mencionado que durante el franquismo servían a menudo como válvula de escape, y que durante el estalinismo eran una crítica global al sistema, pero Herzog apunta que en Alemania estos «chistes susurrados» eran «un sustituto y no una manifestación de la conciencia social y el valor personal». En su opinión, los alemanes se conformaban con contar chistes en lugar de intentar hacer algo por cambiar la situación. Esto, en gran parte, se puede aplicar a todos estos chistes sobre dictaduras, pero el caso alemán, escribe Herzog, era más pronunciado: estas bromas no eran críticas con el sistema, sino que se reían «de las debilidades humanas de los líderes nazis, más que de los crímenes que estaban cometiendo». Incluso los chistes más duros, que los había, lanzaban «un mensaje de fatalismo paralizante», ya que daban la impresión de que nada podía cambiar.

Un póster del Gobierno: «No permitiremos que nadie pase hambre o sufra el frío del invierno».
Un obrero le dice al otro: «Ahora no podemos hacer ni eso».

El hecho de que circularan chistes sobre campos de concentración —en especial, Dachau— le sirve a Herzog para recordar lo poco que se sostenía la excusa de muchos alemanes que aseguraron no saber nada de lo que estaba ocurriendo tras la guerra. Y también es un ejemplo de que el humor no siempre es subversivo.

—Hombre, qué bien volverte a ver. ¿Qué tal te fue por el campo de concentración?
—Muy bien. Por las mañanas nos servían el desayuno en la cama, y podíamos elegir si tomar café recién hecho o cacao. Hacíamos algo de deporte y luego teníamos un menú con sopa, carne y postre. Después, juegos de mesa y una siesta. Tras la cena, nos ponían alguna película.
—¡Increíble! No cuentan más que mentiras sobre ese sitio. El otro día hablaba con Meyer, que también pasó tiempo allí, y me explicaba historias de terror.
—Por eso lo enviaron de vuelta.

La excepción a este fatalismo apenas crítico estaba en los chistes que contaban los judíos alemanes. Estos chistes no solo son una «expresión

de su voluntad de supervivencia», escribe Herzog. «El humor judío más negro expresa desafío: me río, luego estoy vivo. Estoy entre la espada y la pared, y sigo riendo».

Dos judíos esperan que llegue el pelotón de fusilamiento, pero les dicen que los van a ahorcar.
—¿Lo ves? —le dice uno a otro—. ¡No les queda munición!

¿CONTAR CHISTES SIRVIÓ DE ALGO?

A pesar de las precauciones de muchas dictaduras contra el humor, incluso con el que se cuenta casi a escondidas, Christie Davies niega que los chistes tengan algún efecto real. «No causaron la caída de la Unión Soviética», recuerda. También es cierto que la Alemania nazi cayó tras una guerra mundial y no por un comentario chistoso. Y que a Franco no lo derrocó ningún chiste sobre su dictadura y murió en la cama.[1]

En opinión de este sociólogo, los chistes son un termómetro y no un termostato. Es decir, indican lo que ocurre, pero no lo pueden cambiar. Ni refuerzan las corrientes partidarias del cambio que los generaron ni refuerzan el sistema social al trivializar las dictaduras.

En cualquier caso, esta función de termómetro es importantísima porque nos permite acceder a las opiniones sobre la dictadura que no llegaban a los medios de comunicación y a los discursos oficiales. Hoy en día, encontramos opiniones durísimas contra los gobiernos democráticos en prensa, en televisión, en revistas satíricas, en redes sociales y, por supuesto, en el Congreso. Pero durante el franquismo, la mayor parte de las voces contrarias al régimen, humorísticas o no, debían circular de forma no oficial o, cuando llegaban al cine o a la televisión, lo hacían de forma velada o centrándose en algunos temas que no ponían en cuestión el régimen.

Además, estas historias humorísticas semiclandestinas, sin ser necesariamente las «pequeñas revoluciones» que proponía Orwell, ayudaban a mantener la moral: eran «una forma de mantener viva en la imaginación un mundo alternativo que es completamente diferente al del entusiasmo total oficial», escribe Christie. La censura de chistes, más que un síntoma de miedo por parte del poder, solo es una forma de imponer un consenso que en realidad no existe.

Los chistes también permitían (y permiten) hablar de temas que de otro modo permanecerían silenciados. Un chiste sobre Carrero Blanco ayudaba a los españoles expresar alivio, de forma más o menos velada, por el hecho de que el dictador se había quedado sin su relevo favorito, una persona que habría dificultado aún más la transición. La única forma de mostrar este alivio era, precisamente, en forma de chiste, para tener siempre a mano la excusa de que solo es una broma. Este humor, el de los chistes que se cuentan en voz baja, es un «medio de resistencia, subversión y protesta, una manera de transmitir el enojo, las

frustraciones y la crítica en un ambiente hostil a ellas», escribe Várnagy. La risa ayuda a «minimizar el miedo y producir pensamientos, constituyéndose en una parte vital de la cultura oral no oficial». Los chistes sirven para afianzar el escepticismo, la ironía y el distanciamiento, y combatir el dogmatismo, el sectarismo y, sobre todo, el miedo. Es más difícil temer a algo de lo que nos hemos reído, escribe el mismo autor.

Y tampoco hay que desestimar la función del chiste como desahogo, siguiendo a Vigara Tauste. Bajo el franquismo, los españoles no tenían otra forma de quejarse y de burlarse de la pacatería y ñoñería del dictador, de las dificultades económicas y de la falta de libertad. Es decir, los chistes también eran una manifestación de impotencia: esto es lo único que podemos hacer, reírnos de forma más o menos inocente de una dictadura cuyo fin no parece estar cerca. Al fin y al cabo, más que «pequeñas revoluciones», como escribía George Orwell, estos chistes se pueden entender como «pequeños consuelos», o minimanifestaciones de andar por casa. No corro delante de los grises, pero te cuento el último que me ha llegado.

La filósofa Alenka Zupančič recuerda en su libro *The Odd One In* (que quizá se pueda traducir como El extraño o El que sobra) que la comedia suele pasar por buenos momentos en época de crisis, incluidas (con todas las reservas), las dictaduras, al ser una forma de resistirnos a vernos solo como víctimas. Pero aun así es peligrosa: la comedia también ayuda a sostener la misma opresión del orden establecido porque la hace soportable e introduce la ilusión de una libertad interior real.

En una línea similar, el filósofo Noël Carroll cree que refuerza las normas sociales y el *statu quo* aunque parezca burlarse de todo esto, ya que en realidad recuerda y subraya estas normas establecidas. Por eso, resulta más fácil reírse cuando se comparten esas normas y creencias: por ejemplo, a alguien de izquierdas le resulta más cómico un político del PP que uno de Podemos (y viceversa).

Umberto Eco incide en la misma línea: «Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable».[2] Por eso, añade, «el carnaval solo puede acontecer una vez al año. Es preciso un año de observancia ritual para que la violación de los preceptos rituales pueda ser gozada». Es decir, el humor tiene su espacio y su momento, y refuerza además el resto de espacios y momentos, confirmando la necesidad de valores y jerarquías:[3] «Lo cómico no tiene necesidad de reiterar la regla porque

está seguro de que es conocida, aceptada e indiscutida y de que aún lo será más después de que la licencia cómica haya permitido —dentro de un determinado espacio y por máscara interpuesta— jugar a violarla». El bufón se ríe del rey y puede decir lo que nadie se atreve a decir, pero el bufón también es el primer interesado en que siga habiendo un rey y pueda mantener su empleo.

Por supuesto, esta idea en realidad no es tan simple: Carroll habla de un refuerzo de las normas sociales de cada una de las comunidades culturales que cuenta un chiste. Pero una comunidad cultural no es solo la España del franquismo, sino también un grupo de amigos, unos compañeros de trabajo, los lectores progresistas de una novela de izquierdas, unos estudiantes que están preparando una protesta… Por ejemplo, un grupo de amigos que cuentan chistes sobre políticos de derechas están reforzando una norma propia que puede ser «aquí somos de izquierdas» (y al revés, claro). La idea es que el humor que se cuenta dentro de cada una de estas comunidades culturales tiende, según Carroll, a reforzar las ideas de este grupo, sean cuatro amigos, un partido político en la clandestinidad, o un país entero. De nuevo, todos los chistes se pueden entender como chistes privados y compartir humor es compartir una identidad o, al menos, comprenderla y conocerla. La risa forma parte de una cultura y también la revela, la da a conocer.[4] Si uno sabe de qué, de quién y cuándo se puede reír es porque ya conoce las normas de esta cultura.

No hay tanta distancia entre lo que dicen todos estos expertos: el humor no ha derrocado ninguna dictadura, pero nos ayuda a encontrar a otra gente que cree que estas dictaduras deberían caer. Los más pesimistas creen que la sátira es un sustituto para la acción política, y los más optimistas creen que es de por sí una acción política que mina la credibilidad del sistema o de los amados líderes. En el peor de los casos, los chistes y, sobre todo, la sátira nos dejan saber que hay una alternativa aunque no siempre se pueda decir en voz alta. O muy alta.

De hecho, cuando llega la democracia, el humor popular también cambia, como explican tanto Davies como el folclorista estadounidense Alan Dundes. Por supuesto, se siguen contando chistes sobre políticos que no son dictadores, pero no hay grandes ciclos como los que se difunden durante las dictaduras. Ya hemos apuntado la razón: en democracia se puede criticar abiertamente a los políticos no solo en privado, sino también en los medios de comunicación. Uno se puede reír del presidente del Gobierno o de cualquier ministro en *El Jueves*, en *El intermedio*, en *El Mundo Today* o en Twitter. No hay necesidad de susurrar chistes a escondidas, sino que se pueden contar abiertamente y

elaborar en forma de sketch, viñeta y relato. Por supuesto, se siguen contando chistes en bares sobre González, Aznar, Zapatero, Rajoy y Sánchez, pero, como apunta Davies, en su mayor parte se trata de chistes adaptados y no de chistes inventados. Como el que mencionábamos del cerdo: no se inventa de nuevo para González o Aznar, sino que se recupera y se le cambia el nombre. O, lo que es más habitual hoy en día, se comparten memes y tuits, que en realidad son otra forma de sátira abierta y pública.

Pero esto tiene una excepción de la que hablaremos ahora.

Test: ¿sobre qué régimen dictatorial tratan estos chistes?

1. ¿Cuál es la novela de detectives más aburrida del mundo? La historia del _____, porque en la tercera página ya sabes quiénes son los asesinos.
2. A y B están en la terraza de un edificio. A dice: «Quiero que Berlín sea feliz». A lo que B contesta: «Pues salta».
3. El comisario de comercio interior está comparando notas con el de salud.

—No has logrado nada. Cuando llegaste al cargo hace diez años había malaria en el país. La sigue habiendo. Había tifus. Lo sigue habiendo. Había…

—Bueno, ¿y tú que has conseguido?

—La situación es muy diferente. Cuando llegué al puesto hace diez años había pan. Ya no lo hay. Había carne. Ya no la hay. Había azúcar…

4. Presentan un representante de comercio al ministro y el hombre aprovecha para exponer un problema:

—Yo, señor ministro, viajo continuamente por todo el país y quisiera consultarle un tema que me preocupa.

—Diga, diga.

—En ocasiones, publica el periódico que se ha inaugurado la escuela de un pueblo y cuando yo voy no se han puesto ni los cimientos; otras veces dice que se inaugura una línea de ferrocarril en determinado pueblo, pero cuando voy todavía están las vías a medio poner, y así innumerables veces. ¿Qué opina, señor ministro?

—Todo eso es un problema que se crea usted solo. Lo que debería hacer es leer más la prensa y viajar menos.

5. —Necesito a un nuevo contable. ¿No conocerás a alguien?

—Conozco a la persona ideal para el puesto. Pero no saldrá de la cárcel hasta dentro de un año y medio.

Fuentes: Cardona, 2010; Várnagy, 2016, y Herzog, 2012.

Soluciones:

1. El Partido Comunista soviético.
2. A es Hitler y B es Goering.
3. La Unión Soviética.
4. La España de Franco.
5. No es una dictadura, al menos no del todo: se contaba en la Rusia de los oligarcas en los años noventa.

1 Christie Davies, 2011.
2 Umberto Eco, 1998.
3 Georges Minois, 2000.
4 Georges Minois, 2000.

LOS POLÍTICOS BOBOS Y LA DEMOCRACIA

—Señor Morán, señor Morán.
Suba a la segunda planta, por favor.
—Señor Morán, señor Morán.
Suba a la segunda planta, por favor.
—Señor Morán, señor Morán.
Bájese del ficus, por favor.[1]

Hay un subgénero del chiste político que merece cierta atención: la del político estúpido. No me refiero a políticos realmente tontos, sino a los que tienen esa imagen entre gran parte de la población y de quienes se cuentan anécdotas apócrifas o chistes que recuerdan por su contenido a los de Lepe y en los que el político de turno queda como un incapaz.

Christie Davies menciona los chistes de sir Alec Douglas-Home, primer ministro británico en los años sesenta, los del presidente Gerald Ford, los del vicepresidente Dan Quayle y, cómo no, los protagonizados al presidente George W. Bush. Para Davies, lo que tienen en común estos personajes no es su estupidez: no son políticos particularmente tontos, o al menos no son más tontos que la media. De hecho, Douglas-Home tenía fama de ser culto y amable. Lo que los distingue es que no fueron elegidos para su cargo de la forma habitual y «en consecuencia, perdieron legitimidad». Davies apunta que «es difícil hacer chistes de estupidez sobre un líder democrático con un mandato popular porque implicaría que los votantes, más que el sistema, fueron estúpidas, ya que lo colocaron ahí».[2] Pero si están en el cargo tras una carambola es más fácil burlarse de ellos.

Veamos: Douglas-Home llegó de rebote, después de la dimisión de Harold Macmillan por problemas de salud y siendo un lord que había heredado su escaño y su título. Gerald Ford llegó a presidente de rebote doble, ya que ni siquiera se había presentado a las elecciones: el vicepresidente Agnew dimitió tras ser acusado de evasión fiscal y blanqueo de dinero, y Nixon lo nombró vicepresidente antes de dimitir él por el caso Watergate. Dan Quayle era senador cuando George H. Bush (el padre) lo escogió como vicepresidente de su candidatura, pero sus críticos dijeron que solo lo había escogido por su relativa juventud y, sobre todo, por sus conexiones familiares. Y George W. Bush (el hijo) llegó a la presidencia después de unas elecciones disputadísimas con acusaciones de fraude.

A todos ellos se les han atribuido declaraciones falsas como «si no tenemos éxito, corremos el riesgo de fracasar», «el problema de los franceses es que no tienen una palabra para *entrepreneur*» y «ha llegado el momento de que los humanos entren en el Sistema Solar».[3] Es verdad que no ayudaron algunas declaraciones reales, como «el futuro será mejor mañana» (Bush), pero las burlas sobre su inteligencia siguen una corriente habitual y global, en la que se difunden las mismas frases, pero atribuidas a personas diferentes.

Y esto incluye a España: hay varios políticos que han protagonizado chistes similares o falsas atribuciones de declaraciones y que responden a un perfil comparable. El primero, por orden cronológico, es Joan Pich i Pon, que fundó dos diarios y llegó a alcalde de Barcelona también de manera poco ortodoxa: fue impuesto por el Gobierno de España en 1934, después de la huelga revolucionaria. Sus errores en discursos fueron bautizados como pichiponadas (pronunciado «piquiponadas»), como cuando hablaba de la batalla del Waterpolo o del conflicto nipojaponés. También dijo que su tirano favorito era Tirano de Bergerac y que todos deberíamos vivir en nuestra propia tierra: «Los franceses, en Francia; los ingleses en Inglaterra; los murcianos, en Murcia; los belgas, en Belgrado». En una ocasión, en el balcón del Ayuntamiento, Pich expresó su satisfacción por cierto reconocimiento público, asegurando: «Por fin me han ajusticiado». En otra, agarró y alzó una espada, para preguntar si parecía un radiador romano.

¿Cuántas de estas historias son reales? Pues como escribe Màrius Serra en *Verbàlia*, hay un poco de todo. Por ejemplo, la del radiador es una de las que inventaron los redactores de los semanarios *Mirador* y *El Be Negre* en los años treinta, igual que las del waterpolo y el conflicto nipojaponés. Pero la de Belgrado y la de Tirano sí son más fiables.[4]

Otro ciclo de chistes de estupidez, en este caso no tan ligado a las declaraciones públicas, es el que protagonizó una figura política que durante la transición fue designada a dedo como sucesor de Francisco Franco. Efectivamente, Juan Carlos I. Ana María Vigara Tauste recoge algunos de estos chistes en su estudio «Sexo, política y subversión. El chiste popular en la época franquista». Por ejemplo:

Don Juan Carlos le dice a su esposa:

—Sofía: ¿quieres que salgamos esta noche a cenar a Madrid, de incógnito?

Ella se muestra conforme. Ambos se disfrazan hasta ser completamente irreconocibles. Salen del palacio de La Zarzuela y entran en una tasca típica. Pregunta el camarero:

—¿Qué van a tomar?

Y dice Don Juan Carlos:
—Pues a la princesa Sofía y a mí nos va a poner unas cañas.

Y otro que no recuerdo de dónde sale, pero juro que no me lo he inventado:

Don Juan Carlos para en una gasolinera y se da cuenta de que no lleva dinero.
—¿No le importaría ponerme gasolina? Soy el rey. En cuanto salga de aquí, voy a La Zarzuela, cojo mi cartera y vuelvo a pagarle.
—Comprenda que no puedo hacer eso... Si pusiera gasolina gratis a todos los que dicen ser alguien famoso...
—¿Y no hay nada que podamos hacer? Tengo el depósito vacío.
—Mire, la semana pasada le ocurrió lo mismo a Manolo Escobar. Le pedí que cantara algo para demostrar que era quien decía ser. Cuando cantó Y viva España supe seguro que era él. ¿No hay algo que sepa usted hacer y que me sirva para asegurarme de que no me quiere estafar? Don Juan Carlos se queda un buen rato pensando.
—No sé... Solo se me ocurren estupideces.
—¿Lleno, Majestad?

La tercera gran víctima política de chistes de estupidez en España fue Fernando Morán, ministro socialista de Asuntos Exteriores en los ochenta y persona de quien en realidad se valoraba su amplia cultura e inteligencia. El contraste entre los chistes y su persona era tal que hubo quien habló de conspiraciones internacionales para desprestigiarlo, con el argumento de que los chistes que se hacían sobre él eran muy parecidos a los que se hacían sobre polacos en Estados Unidos, sobre belgas en Francia y sobre irlandeses en el Reino Unido.[5] El propio Morán recogió esta hipótesis en sus memorias.[6] Vamos con dos ejemplos que luego se contaron sobre leperos:

Morán llega a su despacho tras ser nombrado ministro y llama al secretario.
—Dígame, ¿dónde se guardan los sobres redondos?
—¿Redondos? No tenemos señor ministro.
—Ah, ¿no? Entonces, ¿cómo se mandan las circulares?

Robo en la sala del Consejo de Ministros. Como responsable de Interior, Barrionuevo dirige personalmente las investigaciones. Va al lugar de los hechos, echa un vistazo y le dice a Felipe González.
—Presidente, ha sido Morán.
—¿Cómo lo sabes?
—Fácil. Ha hecho un agujero para entrar y otro para salir.

La idea de la conspiración no tiene sentido: ¿por qué iba a estar

Estados Unidos en contra de un Gobierno que se dirigía hacia el más firme capitalismo y que apostaba por la permanencia en la Otan? Además, habría sido la conspiración internacional más pocha de la historia: en lugar de propiciar un golpe de Estado, como solía hacer la CIA, decidieron comprarse un libro de chistes sobre polacos o belgas, y traducirlo.

De hecho, que se adapten estos chistes internacionales da la razón a Christie Davies, ya que el mecanismo de los chistes de estupidez sobre políticos está íntimamente relacionado con el de los chistes de estupidez de regiones y países, incluidos los que llegarían después sobre Lepe: es un conflicto entre centro y periferia, como veremos en la cuarta parte.

Pero ¿en qué sentido era periferia Morán? ¿Era precisamente por su aspecto de intelectual soseras, que podía llamar la atención frente a un PSOE que aún se identificaba con el movimiento obrero y las chaquetas de pana? ¿Quizá por su posición de ministro de Asuntos Exteriores y para protegernos del miedo que suponía ver a un compatriota codearse con las altas esferas internacionales y a pesar de que su labor fue fundamental para meter a España en la Unión Europea, entonces Comunidad Económica Europea? ¿Era una forma de exorcizar un complejo de inferioridad nacional?

Pues un poco de todo. Camilo José Cela escribía en 1984 un artículo en *El País*[7] en el que precisamente tildaba a Morán de «atípico», al sumar «la condición, de todo punto intolerable, de ser un escritor al día y un intelectual de prestigio», además de haber sido un diplomático eficaz y discreto. Morán es diferente, concluía, «y, para colmo, socialista». Y eso sin necesidad de mencionar la pajarita que lucía a menudo o su aire de sabio despistado, que relaciona estos chistes con los que contaban los griegos sobre los *scholastikos* o empollones sabiondos (también hablamos de ellos más adelante).

Siguiendo las ideas de Davies y de Cela, podemos apuntar que Morán simplemente era un tipo extraño en un momento de inseguridad política, con una democracia joven, un intento de golpe de estado reciente y un Gobierno socialista en un país que hasta hacía poco había vivido en una dictadura de derechas. Los españoles temían que eso de Europa no saliera bien y sospechaban que España nunca había dejado de ser un país atrasado y olvidado. Esas ganas de ser europeo y moderno no podían acabar con un final feliz. ¿Cómo vamos a ser nosotros como los alemanes y los franceses? ¿Tú has visto los relojes que hacen en Suiza? ¿Cómo vamos a hacer algo así los españoles? ¿O cómo vamos a ser nosotros como los suecos, que nos sacan tres cabezas y tienen cabellos dorados y ojos del color del cielo? Los chistes sobre Morán

fueron una forma de expresar esos temores y complejos, y de paso de ir echándole la culpa al Gobierno de todo lo que pudiera salir mal, que eso siempre ayuda. No fueron armas de la CIA, pero sí pudieron ser mecanismos de defensa más o menos inconscientes de los españoles. Y en este caso, la periferia era tanto Morán, un político que se salía de la norma, como nosotros mismos, los españoles, que solo queríamos ser normales.

Test: ¿Declaración real o bulo?

1. George Bush: «Creo que estamos todos de acuerdo: el pasado ha terminado».
2. Cuando mandó restaurar el parque de la Ciutadella, Pich i Pon instruyó al funcionario municipal sobre cómo debería ser el zoo: «Que no falte de nada. Tiene que haber toda clase de animales y que estén en pareja». Y el otro sugirió: «Pondremos una góndola». Y Pich i Pon contestó: «También, también. Pero no una, sino dos: una macho y otra hembra. Que críen, que críen».
3. Fernando Morán: «Los intelectuales de derechas son muy pocos, pero no hay muchos más en la izquierda. La izquierda española ya no tiene un pensamiento».
4. El rey Juan Carlos: «Lo siento mucho, me he equivocado y no volverá a ocurrir».
5. Ana Botella, alcaldesa de Madrid: «*There is nothing quite like a relaxing cup of café con leche in Plaza Mayor*».

Solución:
Son todas reales.

1 Publicado en un artículo de Rosa Montero de 1984.

2 En «*Undertaking the Comparative Study of Humor*», dentro de *The Primer of Humor Research*, de Victor Raskin.

3 David Milkkelson, «*John Kerry or George W. Bush misquotes*», en *Snopes* (26 de septiembre de 2007).

4 Lluís Permanyer, «*Pich i Pon, quin un!*», en *La Vanguardia*, 5 de marzo de 2015.

5 Y no fue cualquiera. Lo dijo el propio Forges, según se recoge en el artículo de *El País* «El último de Morán», de Luis Pancorbo (15 de marzo de 1985).

6 Ignacio Cembrero, «Un exministro traumatizado», en *El País* (4 de junio de 1994).

7 Camilo José Cela, «Quizá demasiado fácil», en *El País* (7 de abril de 1984).

QUIERO MI MUÑECO: EL PELIGRO DE REÍRSE DE UN POLÍTICO

¿Y Esperanza Aguirre? No podemos dejar de mencionar su fama de tonta durante el primer gobierno de José María Aznar, cuando fue nombrada ministra de Educación y Cultura. ¿Se trata de una fama comparable a la de Bush o a la de Morán? Este caso es diferente: aparte del chiste (apócrifo) de cuando dijo (no lo dijo) que su pintora favorita era Sara Mago (no lo es), su fama de bobalicona no se debía a historias inventadas, sino a su propio comportamiento en las entrevistas de *Caiga quien caiga*.

Este programa era un formato argentino que trajo Globo Media a España en 1996. Su primera etapa, la más recordada, duró hasta 2002 y, si bien el principal presentador era El Gran Wyoming, su reportero más recordado fue Pablo Carbonell. Lo de reportero es un decir porque ninguno de ellos quería realmente escuchar la respuesta de los entrevistados (o, más bien, asaltados). Lo verdaderamente importante era la pregunta, que podía ir del humor más blanco a la sátira más temible y mordaz, causando la estupefacción de los entrevistados, sobre todo los políticos, que veían con temor cómo un programa de televisión se saltaba los usos y costumbres de las ruedas de prensa y entrevistas, y convertía su incomodidad y sus titubeos en un espectáculo.

Eso al principio, claro, porque a medida que se el programa se hizo popular, estos entrevistados aprendieron a tratar a los reporteros, por lo general ignorándolos y dedicándoles un saludo a distancia. O los invitaban a comer, como hizo José María Aznar, cuando era presidente, aunque solo se grabaron imágenes a la entrada y a la salida.

Pero lo que se recuerda especialmente son los encuentros entre Carbonell y Aguirre. Los más críticos aseguran que estas apariciones le dieron a la entonces ministra muchísima popularidad. En sus memorias, Carbonell explica que Aguirre «supo sacar provecho de su presencia en nuestro programa, de su paciencia ante mis embates y de su sentido del humor». Y añade: «Siempre supo muy bien dónde estaba y cuál era el rédito que pensaba obtener».

Sin embargo, también hay que decir que a la política le costó mucho quitarse de encima la imagen de ser una persona, digamos, poco avispada. De hecho, durante esos años su valoración bajó más que la del resto de ministros, si bien es cierto que muchísima gente se aprendió su

nombre.[1] En cualquier caso, Aguirre no fue víctima del humor popular, sino de la sátira y de su incapacidad de respuesta ante un programa que buscaba precisamente descolocar y desarmar a los políticos.

Es una crítica habitual a la sátira y al humor: le da protagonismo a personajes que de otro modo no lo tendrían, hasta el punto de que consideran un éxito que los imiten y caricaturicen. Por poner otro ejemplo: en 2002, el entonces coordinador general de Izquierda Unida, Gaspar Llamazares, exigía salir en *Las noticias del guiñol* porque todas las fuerzas políticas «deben tener voz en los medios públicos y privados». Si no tienes muñeco, no existes. O, veinte años después, si no te hacen memes, no importas.[2]

Las noticias del guiñol.

Es un dilema al que se han enfrentado, posteriormente, los medios y tuiteros españoles con grupos ultras como Vox, los cómicos estadounidenses con Trump e incluso la versión brasileña de *Caiga quien caiga* con Jair Bolsonaro: ¿cayeron en el juego de los extremistas, haciendo caso de todas las burradas que decían precisamente para llamar la atención y, por tanto, proporcionándoles un altavoz que hasta entonces no tenían? ¿Pero hasta qué punto se puede o se debe ignorar una barbaridad que suelta un candidato a la presidencia? ¿Es un deber del cómico vigilar las consecuencias políticas de sus chistes?

El debate está muy lejos de zanjarse y, de hecho, ni siquiera sabemos si hay debate: recordemos que para estudiosos como Christie Davies el

humor no es un termostato, sino un termómetro, y los cómicos más que amplificar solo responden a la posición social y pública que ya tienen estos personajes. Probablemente las dos cosas son ciertas, como suele pasar: Vox ha agradecido que se hicieran memes sobre ellos para ocupar parte del espacio público que hasta entonces los ignoraba, pero los memes y los chistes no sirven de nada por sí solos. Llevábamos años riéndonos de ellos y sacaban menos votos que el Partido Pagano. Y eso que nadie había oído hablar del Partido Pagano, más que nada porque me lo acabo de inventar, y aun así la comparación suena lógica y razonable.

1 Lluís Orriols, «Homenaje a Esperanza Aguirre», en eldiario.es (16 de febrero de 2016).

2 «Llamazares no tiene muñeco», Carlos de Miguel. En, en *El País* (5 de enero de 2002).

HUMOR POLÍTICO, DENTRO DE LO QUE CABE

En los años sesenta, *La Codorniz* ya no era ni tan absurda como en los cuarenta ni tan cáustica como en los cincuenta. Francesc-Andreu Martínez Gallego apunta que durante estos años la revista no se apartaba «un ápice del reaccionarismo rancio de los diarios españoles de esos años cuando se hace eco de los nuevos fenómenos de la sociedad de masas, como el turismo, el rock, las nuevas modas y costumbres o la situación emergente de la mujer».[1] Y eso a pesar de los esfuerzos de los colaboradores más jóvenes, como Máximo, Gila, Chumy Chúmez y Coll, que por otro lado tampoco duraron mucho ni colaboraron tanto, pero sí renovaron ya a partir de los sesenta el humor político, como explica Ivan Tubau, que añade nombres como los de Cesc, Perich, Madrigal, Ortuño y Máximo, además de Mingote. Todos ellos «se fueron haciendo más críticos y penetrantes a medida que las circunstancias lo fueron permitiendo».[2]

La crítica y la sátira encontrarán hueco en las revistas nacidas en los años setenta, como *Hermano Lobo* (1972-1976), *Por favor* (1974-1978) y *El Papus* (1973-1986), aparte de *El Jueves* (*1977*), de la que hablaremos en el siguiente capítulo. Estas publicaciones, escribe Gerardo Vilches en *La satírica transición*, construyeron «un relato de la transición irreverente, ácido e inmediato, que puso de manifiesto sus déficits y sus dificultades». Y lo hizo como suele hacerlo la sátira: forzando los límites de la libertad de expresión para seguir ampliándola.

Aunque eso no significa que se renuncie por completo al humor de *La Codorniz*. Como escribe José María Perceval en *El humor y sus límites*, se sigue notando la herencia de la escuela madrileña de humor absurdo, que continuaba en las viñetas de Summers o incluso en El Roto, seudónimo de Andrés Rábago García, que entonces firmaba como Ops. Este autor es para Perceval «el mejor representante del humor negro español del siglo XX y XXI de momento», mientras que otros como Perich y Forges «reinterpretaban el chiste costumbrista o recogían la herencia del teatro del absurdo existencialista para aplicarlo a la lucha social».

Hermano Lobo, la primera en aparecer, fue una iniciativa de Chumy Chúmez y contaba con un buen puñado de habituales de *La Codorniz*: Forges, Gila, Perich, Ops y Summers. También con firmas como las de Francisco Umbral, Manuel Vicent, Manuel Vázquez Montalbán, Rosa

Montero y José Luis Coll, entre otros, que a menudo firmaban con seudónimo. La dirigía Ángel García Pintado, aunque, como recuerda Vilches, en estas revistas y en esta época el papel del director era casi testimonial: la ley exigía que el director fuera un periodista acreditado y en la práctica la dirección recaía sobre el director artístico. En este caso, Chúmez, que se convertiría en el humorista gráfico más destacado e innovador de la época, junto con un Mingote quizá menos combativo, pero al que respetaban y veneraban por igual lectores y compañeros.

Su subtítulo, «Semanario de humor dentro de lo que cabe», subrayaba de forma irónica los problemas que ya preveían que iban a tener con la censura y también cierta voluntad de tenerlos. La publicación quería acercarse a la generación del 68, para quienes *La Codorniz* se había quedado ñoña y anticuada, y lo hacía con publicaciones anticlericales y antimilitares, más que satíricas, es decir, con un tratamiento más genérico que específico (o indirecto).[3] Normal: caricaturizar a políticos, militares o miembros de la alta jerarquía eclesiástica suponía el riesgo de multa o suspensión. Como le contaba Perich a Tubau: «Era un humor con autocensura, había que pensar más la idea y buscarle el truco necesario para que la censura no viera la intencionalidad que realmente llevaba».

Por ejemplo, cada semana se publicaban las «siete preguntas al lobo», una sección que consistía en unas primeras seis preguntas humorísticas e incisivas que el lobo contestaba con un aullido. Por ejemplo: «¿Cuántas orejas del demonio tiene que cortar un sacerdote desde el púlpito para salir a hombros por la puerta grande?», «¿Cuándo se pondrá quien deba hacerlo tan severo con el humo que despiden nuestros coches y camiones como se ha puesto con la cosa de los cinturones y extintores?», «¿Cuántas cenas de alto nivel faltará para resolver ese asunto que se llama Gibraltar, y que se airea siempre que no se tienen a mano noticias importantes?». A la séptima pregunta, que era la más reivindicativa, el lobo respondía: «El año que viene, si Dios quiere». Por ejemplo: «¿Cuándo desaparecerá la censura cinematográfica?», «¿Cuándo tendremos asociaciones?». Pues eso, el año que viene.

No todo es política: también hay buenas dosis de humor negro. En una viñeta de Gila, un hombre se sincera frente a una tumba: «Bueno, y ahora que ya pasó todo, te lo puedo decir: lo que tenías era gravísimo». En otra del mismo autor, el verdugo sujeta a su víctima, muy bajita: «¡Pero qué penita tan grande tener que ahorcar a esta cosa tan chiquitita!». O en una de sus portadas más conocidas, aparece un hombre apuñalando a otro y un tercero le dice: «No le des más

puñaladas, hombre». A lo que contesta: «Pues que deje de llamarme asesino». El humor negro también está presente en las historias de Summers protagonizadas por mutilados que se desplazan en carritos. Y ya algo más lejos de ese tono, Forges ya desarrolla su estilo propio, entre la sociología y el absurdo, como en esa viñeta en la que un dinosaurio está sentado con las piernas cruzadas y el troglodita le dice: «Haga usted el favor, que uno no es de piedra».

Portada de Gila de *Hermano Lobo*.

La publicación no sobrevivió a la marcha de algunas de sus firmas para fundar la revista *Por favor* y cerró antes de que Suárez llegara a la presidencia del Gobierno en 1976. Aun así, mostró que en ese momento había hueco e interés del público por leer revistas satíricas y con un contenido más político. Cerró con un «Testamento» que apostaba claramente por la democracia, el lacisimo y el republicanismo, y animaba a sus lectores a seguir luchando «hasta conseguir el sufragio

libre y universal». También se publicaron las «siete últimas preguntas al lobo» que preguntaban por la democracia, la libertad de expresión, los estatutos de autonomía… El lobo se despedía de manera diferente: «Hasta la ruptura, si Dios quiere».

Por favor, con Eduardo Arce en la dirección nominal y Manuel Vázquez Montalbán como director real, incluía firmas como las de Núria Pompeia, Maruja Torres, Juan Marsé y Forges, además de Perich, que estrenó aquí sus populares *Noticias del 5º canal*, que luego pasarían por *Intervíu* y *El Jueves*. En esta sección, el viñetista jugaba con el lenguaje periodístico para ponerlo al servicio de su humor social y político: «Le condenan a seis años de cárcel por quemar una bandera española en lugar de obligarle a comprar una nueva, que sería más práctico».

Josep Lluís Gómez Mompart explica en *El humor frente al poder* que la publicación «tenía reminiscencias de dos publicaciones emblemáticas, del periódico francés *Le Canard Enchaîné* y de la revista inglesa *Punch*». Contribuyó a la cultura política de izquierdas «no tanto por la información que suministraba, sino por el lenguaje que articulaba sobre los hechos más relevantes de cada semana y por las metáforas textuales e icónicas que creaba y recreaba, así como por la sátira a la retórica retrógrada y ultraderechista que con escasos matices expresaban franquistas de todo tipo y condición». Como escribe Tubau, se presentaba como una revista «bien educada, casi inglesa».

La crítica política era también acusada. También para Tubau, «tomó partido por la libertad y el progresismo y quiso ir más allá de la reforma». Por ejemplo, en octubre de 1976 publicó una portada de Guillén en la que aparecía Manuel Fraga como el gran dictador de Chaplin, con un uniforme que recordaba al nazi y una bola del mundo en la que se veía una España enorme. El título: «¡Heil Fraga!».

Portada de *Por favor*.

Aun así, la sátira hacia los tres grandes poderes de la transición (ejército, clero y monarquía) era más comedida de lo que puede parecer con la distancia,[4] igual que pasaba con *Hermano Lobo*. Fue algo relativamente común en estas revistas: a pesar de que todas tenían un tono combativo y que apostaba claramente por la democracia, tenían que ser cautas porque las leyes aún preveían multas, suspensiones e incluso cárcel. Por ejemplo, Vilches apunta que tras la muerte de Franco, la mayor parte de estas publicaciones «ignoraron el hecho o publicaron alusiones elípticas» que se referían sobre todo a las consecuencias.

El Papus nació en 1973, a iniciativa de Ivà, seudónimo de Ramón Tosas, y de Òscar Nebreda. Se caracterizaba por un humor salvaje y feísta, que atacaba «al puritanismo, la represión, la religión, la policía», escribe Tubau, que añade que «nadie en España había ido —ni ha ido después— tan lejos en la contestación de los valores establecidos» y

nadie había hecho «un humor tan negro y salvaje en los contenidos». Tubau escribía estas líneas en 1987 y en mi opinión siguen siendo válidas: teniendo en cuenta la diferencia de contexto, ni siquiera la militante y bruta *Mongolia* ha llegado donde llegó *El Papus*. La nota negativa son sus desnudos y contenidos machistas, incluyendo parte de la publicidad, que llevó a Tubau a decir, sin ninguna piedad, que el lector de la revista en su última etapa «era el mismo que el de las revistillas de porno duro y los cines X: un varón sexualmente frustrado, inculto y de clase social baja».

Como explica Vilches, su estilo estaba influida por publicaciones francesas como *Hara-Kiri* y *Charlie Hebdo*. Sus dos impulsores, junto con Ja, cultivaron además un lenguaje propio que imitaba el habla real de la Barcelona que frecuentaban, con vulgarismos, palabras malsonantes y alguna catalanada. El ejemplo más conocido serían los «pos bien, pos fale, pos dacuerdo» que Ivá seguiría usando ya en *El Jueves* en sus dos series más conocidas, *Historias de la puta mili* y *Makinavaja*, pero basta echarle un vistazo al azar a cualquier viñeta, sobre todo de este autor y de Ja, para encontrar ejemplos similares. Como en este ejemplo, cogido casi al azar, de Sor Angustias de la Cruz: «¡Cagonlaputaaa! ¡Tú! ¿Poqué has desenchufao el pulmón dasero a don Manolito? ¿Ein? ¡Facaburra!».[5]

Su humor siempre fue combativo, especialmente contra los falangistas y demás defensores de un régimen primero moribundo y después cadáver. *El Papus* solía dedicar sus portadas al 20N a los ultraderechistas. En 1976 aparecían dos colaboradores de la revista vestidos de falangistas ancianos, uno de ellos con pata de palo y haciendo los cuernos con la mano en vez del saludo falangista porque tiene «reuma deformante». Como explica María Iranzo en *El humor frente al poder*, estas portadas «despertaron el odio del búnker, que emprendió una cruzada contra la revista a través de sus medios de comunicación —sobre todo *El Alcázar*— y de sus grupos violentos, especialmente la Triple A y el VI Comando Adolfo Hitler». Por ejemplo, en diciembre, Ja dedicaba una historieta de su *Encuesta* a las amenazas a revistas, que el reportero atribuye al «comando Adolf Hitler», al que describe como «minoría étnica y discriminada». Leí la historieta antes de saber que el comando Adolf Hitler era real y me pareció una hipérbole graciosísima. Pero no era ningún chiste.

El 20 de septiembre de 1977 y tras un par de números en los que se satirizaba a la extrema derecha, un artefacto explosivo oculto en un maletín y dirigido al director de *El Papus*, Xavier de Echarri, estalló en las manos del conserje Joan Peñalver, que murió en el acto. El atentado

reivindicado por la Triple A (la Alianza Apostólica Anticomunista) causó otros diecisiete heridos. Según recogía *El País* cuarenta años después, «hubo 12 detenciones», pero el abogado de la revista denunció «obstrucción deliberada» y el periodista Xavier Vinader aseguraba que en el atentado se dieron «conexiones entre grupos de extrema derecha y los Servicios de Seguridad del Estado». Nunca quedó claro del todo quién fue el culpable, ni los inductores, ni los ejecutores, y nadie fue condenado.

Portada de *El Papus*.

A pesar de todo, *El Papus* siguió en activo y, por ejemplo, le dedicó un número especial al golpe de Estado fallido de Tejero, incluyendo la «Encuesta Papus», sección de Jordi Amorós (Ja) que parodiaba los reportajes televisivos. En este caso, se burlaba de cómo el ejército se desentendió de lo ocurrido hasta el punto de que el reportero llega a la

conclusión de que el único y verdadero culpable fue «un cabo primero obnubilado por el alcohol», que incitó a sus compañeros después de un ataque de ira provocado por el gato, que se había bebido su vaso de leche. «¡Ya lo han visto! ¡En directo! ¡La culpa fue del gato!».

El atentado de la ultraderecha y las dificultades que pasaron muchas de estas revistas «evidenciaban que el retorno a la tradición de la prensa satírica —anterior a la Guerra Civil— era imposible», escribe Martínez Gallego, que añade: «La sátira, como el ingenio cómico y humorístico o como la sicalipsis buscaban nuevos formatos en la televisión o se refugiaban en las viñetas de los periódicos serios». Las revistas satíricas fueron un instrumento para decir lo que no se podía decir de otro modo, igual que también lo fueron los chistes. Y aunque resulte un poco paradójico, su labor fue un éxito porque gran parte de su discurso, quizás el más serio o el menos atrevido, se pudo llevar finalmente a las páginas de los diarios. Su espacio se estrechó porque el *mainstream* se amplió. La *Encuesta Papus* era sin duda mucho más subversiva que los reportajes de *Caiga quien caiga*, pero en 1976 era simplemente impensable que un reportero de televisión le soltara una pregunta más o menos faltona a un ministro con el único objetivo de grabar su cara de estupefacción.

Fachas y pijos de ficción

El reportero de la «Encuesta Papus», sección de Jordi Amorós (Ja) era un periodista de esos que a veces se llaman «nostálgicos» por no llamarlos directamente fachas. Este personaje sigue una tradición de la sátira que consiste en presentar una caricatura de los portavoces del objeto de la burla. El objetivo es mostrar las incongruencias y las absurdeces del discurso que se quiere ridiculizar, dando, hasta cierto punto, la impresión de que solo se muestra este discurso por boca de uno de sus representantes.

Podemos encontrar otros ejemplos más o menos contemporáneos de este reportero. Como Tito B. Diagonal, personaje creado por Jordi Estadella en Radio Juventud en 1973. Era un tipo pijísimo, al que en ocasiones acompañaba su amigo Tato Ganduxer. Para quien no conozca Barcelona, la avenida Diagonal haría de frontera entre el norte (pijo) y el sur (no tan pijo) y la calle Ganduxer está justamente en la zona alta. El tono paródico del personaje le permitió a Estadella hacer humor político desde una cadena fundada por el franquismo y, por ejemplo, recomendar calzado deportivo apropiado para las manifestaciones de estudiantes, lo que contribuía a su difusión.

Algo parecido haría más tarde Martínez el Facha, de Kim y publicado en *El Jueves*, una serie protagonizada por este personaje que militaba en un partido

político también nostálgico; o el Gran Wyoming en televisión, cuando en ocasiones se presentaba como una especie de millonario de derechas.

1 En Enrique Bordería Ortiz, Francesc A. Martínez Gallego y Josep L. Gómez Mompart (dirs.), 2010.

2 Ivan Tubau, 1987.

3 Dolors Palau Sampaio en Bordería Ortiz, Enrique, Martínez Gallego, Francesc A. y Gómez Mompart, Josep L. (editores), 2015.

4 En Bordería, Enrique *et al.* (2015), *El humor frente al poder*.

5 Me cago en la puta. Tú, ¿por qué has desenchufado el pulmón de acero a don Manolito? ¿Eh? ¡Vacaburra!

LA REVISTA QUE SALIÓ UN MIÉRCOLES (DE 1977)

Del boom de las revistas de la transición solo sobrevive *El Jueves*, nacida en 1977 y actualmente la revista satírica más longeva. Nació con nombres como Tom Roca, José Luis Martín, Carlos Romeu y Kim, entre otros, a los que se unirían algunos autores de *El Papus* después del atentado de 1977: Gin, Óscar y Fer. El lanzamiento de la publicación coincide con la primera campaña electoral y «la progresiva retirada del control gubernamental», como recuerda Vilches, con cada vez menos procesos judiciales y administrativos, y un menor control sobre la sátira. En octubre de 2013, *El Jueves* superó los 1898 números de *La Codorniz* y en 2017 celebró los cuarenta años con una portada que decía: «Hemos durado más que la dictadura de Franco». A lo que una caricatura de Rajoy apostillaba: «Pero menos que el franquismo».

Su permanencia se explica en gran medida en que encontró un hueco en un humor más costumbrista, social y cultural. Como cuenta Tubau, uno de los motivos de la supervivencia de la revista fue que consiguió situarse a medio camino entre la seriedad política de *Por favor* y el tremendismo de *El Papus*, haciéndose accesible para un sector muy amplio de la población, aun a riesgo de perder carácter. Aunque la revista nunca ha renunciado a la sátira política, también incluía desde el principio muchas series que no estaban centradas en la actualidad, aunque pudieran reflejarla. La inspiración de la revista no era solo *Charlie Hebdo*, sino también *MAD* y *National Lampoon* y, como recuerda Vilches, «las publicaciones infantiles de Bruguera, que incluían series fijas protagonizadas por personajes estereotipados», como el mencionado Martínez el Facha. También había bastante sexo, con historietas como *Manolo e Irene*, de Manel Ferrer, o *Clara de Noche*, protagonizada por una prostituta, con guiones de Carlos Trillo y Eduardo Maicas, y dibujos de Jordi Bernet, el hijo de Jorge, creador de Doña Urraca. Además de que en cualquier historieta se podían enseñar un par de tetas o o algo de jolgorio erótico-festivo. Durante unos años se publicaba «la chica del viernes», una foto de una señorita ligera de ropa, acompañada de un breve texto humorístico. Esto suena tan rancio hoy en día que la propia revista se lo ha tomado a choteo en los últimos años en alguna ocasión.[1] Algo diferente era *Mamen*, con guiones de Manel Barceló y dibujos de Mariel Soria: había sexo protagonizado por una mujer liberada de los años ochenta, pero también crítica y reflexión

social.

Uno de sus autores más populares fue Ivá: estuvo una breve temporada en *El Jueves* antes de volver en 1978 a *El Papus*. Regresaría a la revista tras el cierre de esta publicación, en 1987, y allí crearía sus dos series más conocidas: *Makinavaja* e *Historias de la puta mili*, en las que parte de estos personajes estereotipados (el quinqui y el sargento chusquero), pero se aleja del formato para crear, sobre todo en la primera, un retrato completo, complejo y satírico de unos personajes y de su entorno.

Makinavaja, el último choriso, recogía con humor y crítica social el ambiente del Barrio Chino barcelonés antes de los Juegos Olímpicos, donde había vivido Ivá. El personaje se llevó al teatro (con Ferrán Rañé de protagonista), al cine (Andrés Pajares) y a la televisión (Pepe Rubianes). En sus historietas hay atracos, prostitutas, redadas y yonkis. Aunque pueda parecer raro, es muy gracioso. Por ejemplo, en una de ellas, Popeye convence a Makinavaja de que atraquen una farmacia solo porque a Popeye le da vergüenza comprar preservativos.

Makinavaja y Popeye, los personajes con los que Ivá retrató el barrio chino de Barcelona.

Historias de la puta mili, con el sargento Arensivia como único personaje con continuidad, también llegó al teatro, con Ramón Teixidor en el papel protagonista; a la tele, en una serie que solo duró una

temporada y también con Teixidó, y al cine, en este caso con Juan Echanove y unas críticas reguleras.

El Jueves alcanzó su mejor momento de tirada a principios de los años noventa, y ha sabido renovar a su público y a sus autores, desprendiéndose, por ejemplo, de esos contenidos machistas. Su peor momento reciente llegó en 2014, como veremos, cuando perdió precisamente a muchos de sus dibujantes más relevantes tras la decisión de la editorial de retirar una portada en la que aparecían Juan Carlos I y el entonces recién ascendido Felipe VI. Desde entonces ha sabido armar una plantilla joven de entre los que destacan la sátira social y cultural de Rubén Fernández y el humor surrealista, cercano al poshumor, de Manuel Álvarez.

1 «Vuelve la chica del viernes», en *El Jueves*. Que anunciaron en Twitter así: «Porque el olor a cerrao no pasa de moda (y si no que se lo digan a Bertín Osborne)... ¡aquí va una ración de jamelgas para su deleite!».

POR FAVOR, APOYA AL PERIODISMO LIBRE

Por supuesto, sigue habiendo sátira, a pesar de que no haya sobrevivido la de los años setenta. Apareció en las viñetas de los periódicos y se comenzó a colar en radio y televisión ya en los ochenta, pasando por un buen momento en los años noventa, con espacios como *Las noticias del guiñol*. Este programa siguió el ejemplo de *Spitting Image*, que parodió la política británica con títeres de látex en la ITV de 1984 a 1990. En 1988 se estrenó *Les Guignols de l'Info*, en el Canal Plus francés, en un formato que estaría presente en España de 1995 a 2008, primero en *Lo más plus* y luego en *Noche Hache*.

Otro programa infosatírico al que le fue bien gracias a los Gobiernos de Aznar fue *Caiga quien caiga,* cuya primera etapa casi coincidió con el aznarismo (1996-2002). Ya hemos hablado de la popularidad que consiguió Esperanza Aguirre, dejando la duda de si fue algo bueno o malo para ella, pero otros personajes políticos también fueron habituales en el programa, como Miguel Ángel Rodríguez, entonces portavoz del Gobierno, y Ana Botella, entonces esposa de Aznar y futura alcaldesa de Madrid (2011-2015).

Wyoming siguió presentando con un tono similar *El intermedio*, que se emite desde 2006 en La Sexta, después de las noticias de la noche. Podríamos citar al menos dos programas satíricos más. Primero, *Vaya Semanita* (2003-2016) fue un programa de sketches que parodiaba la vida cotidiana en el País Vasco, tocando todo tipo de temas, incluido el terrorismo. Dirigido por Borja Cobeaga, no solo se vio en Euskadi: fue una presencia constante en los programas de *zapping* y, también, en YouTube. En 2005, Diego San José, coordinador de guiones, decía que la gente le repetía dos frases: «Hacía falta un programa así» y «¿Os dejan?».[1] El segundo es *Polònia*, que lleva desde 2006 imitando y satirizando la política catalana. El programa surgió del espacio radiofónico *Minoria absoluta* (2000-2004), también dirigido por Toni Soler, donde cada vez iban ganando más espacio las imitaciones y menos el repaso cómico a la actualidad.

Una de las publicaciones satíricas más interesantes de la actualidad es *El Mundo Today*. Este medio *online* nace en enero de 2009, gracias a dos licenciados en Filosofía, Kike García y Xavi Puig, conocidos durante la época de los blogs por su brillantísimo *Espongiforme*. El referente de *El Mundo Today* es *The Onion*, un diario satírico estadounidense que

arrancó en 1988. Pero García y Puig crearon sus propios referentes a la hora no solo de hacer humor social y político, sino también de subvertir los esquemas propios del lenguaje periodístico, tanto en titulares y textos como en sus vídeos, en su podcast e incluso en la cobertura en directo de acontecimientos informativos en Twitter. Han sabido identificar los temas de conversación del momento y, en otras piezas, hacer una sátira más atemporal y sociológica, con titulares como:

«Una anciana invoca al demonio en un curso de inglés». «Amancio Ortega dona 20 euros a un restaurante del que se fue sin pagar un menú de cuarenta».
«Mientras el Gobierno impedía el referéndum catalán, otras 16 comunidades aprovechaban para independizarse de España».
«Greta Thunberg hunde cinco petroleros y secuestra dos buques mercantes cargados de plástico durante su travesía por el Atlántico».
«Rafa Nadal se harta y pregunta "Vamos Rafa qué"». «Un niño dice su primera palabra y ofende a varios colectivos».
«Un vegano, incapaz de entender que haya gente que sea como era él hace tres meses».
«Multan a un bar que ofrecía cerveza, pero luego servía Cruzcampo».
«Dice "ah, aah" y se muere»

Su estilo ha calado tanto, que decir que las noticias disparatadas a menudo se comentan con la coletilla «parece de *El Mundo Today*».

Una anciana invoca al demonio en un curso de inglés

SÓLO INTENTABA PRONUNCIAR "I'LL BE BACK ON SUNDAY"

Captura de pantalla de una noticia de *El Mundo Today*.

Esta parodia del lenguaje periodístico es muy eficaz: decíamos que gran parte de la sátira ha encontrado su hueco en los medios tradicionales, pero lo que no suelen hacer los medios tradicionales es criticarse a sí mismos y aquí es donde *El Mundo Today* encuentra un hueco (uno de ellos, vaya) para parte de su sátira, que consiste en la parodia de los manierismos de la prensa. Por ejemplo, en 2020 muchos diarios españoles optaron por cobrar por sus contenidos, en una hábil estrategia que devolvía a la prensa a la tradición de, justamente, cobrar por sus contenidos. *El Mundo Today* también se decidió por una suscripción anual para sus lectores y uno de los textos que publicaron parodiaba la retórica de los periódicos «serios», que se llenaban la boca (o el teclado) de expresiones como la defensa de la democracia, de la

prensa libre e independiente, la lucha contra la posverdad… La publicación satírica titulaba: «Por favor, apoya el periodismo libre, objetivo, de izquierdas y de servicio público, no seas hijo de puta y facha».[2]

La sátira de *El Mundo Today* también encuentra huecos entre lo que la prensa no puede decir (o cree que no puede decir, o tiene que decir de otro modo) y lo que ellos sí se pueden permitir al ser una publicación de humor. Por ejemplo: «"Si llamamos fascista a todo el mundo, entonces nadie es fascista o lo somos todos", dice un hombre con una esvástica tatuada».[3]

Su humor está también presente en radio y televisión, y pasó por el teatro. Han publicado dos libros: *Historia: el libro* (2017, con textos no solo de García y Puig, sino también de Biel Perelló, Javi Ramos y Tomàs Fuentes) y *Constitución Española: edición ampliada y corregida por El Mundo Today* (2019, con textos de García, Puig y Ramos). Este segundo libro, que en una entrevista presentaban como un manual de instrucciones para ser español,[4] sigue en gran parte la tendencia mencionada, aunque en este caso adaptando su lenguaje a la legislación constitucional. Como, por ejemplo, cuando dicen que el rey estará de vacaciones en junio, julio, agosto y diciembre, pero con el móvil encendido por si los españoles necesitan algo. También hay muestras de humor absurdo, como en el artículo 97: «El Gobierno podrá pedir a los españoles que se agarren a una cuerda». O como cuando se dice que la reina se puede mover en todas las direcciones. Y encontramos referentes habituales de la publicación, menos ligados a la actualidad, como los chistes de autónomos:

Artículo 30.1: «Todos los autónomos tienen derecho y obligación de no enfermar jamás».

Y la presencia de Rubén, personaje recurrente también de *Historia*:

Artículo 138.4: «No se hablará con Rubén porque es un liante y un trepa. Lo que pasa es que es amigo de quien es amigo y por eso está donde está».

1 Pablo Ordaz: «Los vascos empiezan a reírse de sí mismos», en *El País* (15 de agosto de 2008).

2 Kike García, «Por favor, apoya el periodismo libre, objetivo, de izquierdas y de servicio público, no seas hijo de puta y facha». En *El Mundo Today*.

3 Kike García, «Si llamamos fascista a todo el mundo, entonces nadie es fascista o lo somos todos», dice un hombre con una esvástica tatuada». En *El Mundo Today*.

4 La versión de La Constitución de *El Mundo Today* corrige, amplía y parodia la carta magna. En «Verne», *El País* (23/1/2020).

SANCIONADOS

Reina un fresco general procedente de Galicia.

La Codorniz jamás publicó este parte meteorológico. Su director durante más de treinta años, Álvaro de Laiglesia, explicaba en el libro *La Codorniz sin jaula* que no se podía negar el ingenio de esa frase, «pero que de haberse publicado así, desnuda, sin el ropaje de algunos despistantes eufemismos, habría dado con mis huesos en la cárcel».

La revista tampoco publicó el siguiente teorema cómico: «*Almohadín es a almohadón, lo que cojín es a equis. Nos importa tres equis que nos cierren la edición*».

En este caso, De Laiglesia cuenta que estaba tan cabreado «por las constantes amenazas de suspensión que pesaban sobre nuestras ediciones», que se apropió del bulo y lo difundió todo lo que pudo. No había entrevista en la que no aprovechara para comentar que se trataba de una anécdota falsa, añadiendo algunos otros pequeños bulos que «fueron puestos en órbita» por él mismo.

A veces de forma involuntaria: en un coloquio le preguntaron qué le parecía que al hijo varón de los marqueses de Villaverde, nieto de Franco, le hubieran permitido cambiarse el orden de los apellidos para llamarse Francisco Franco Martínez. «Me parece tan pintoresco —respondí— como si a mí me autorizasen a que *La Codorniz*, a partir de ahora, se llamara *Codorniz, La*». La historia pasó a circular como real, sugiriendo que la revista había cambiado su portada para reírse de la decisión de los Franco, tomada para preservar el apellido. A mí me la contó una profesora en clase, en el instituto, asegurando que en esa portada de *Codorniz, La* además ponía: «Me llamo como quiero».

Probablemente, estas sean las tres historias más conocidas sobre *La Codorniz* y la censura. De hecho, De Laiglesia comienza su libro con ellas. Y las tres son falsas.

Esto no quita que a la revista le cayera un buen puñado de sanciones, como ocurrió con las publicaciones satíricas de toda esta época. En el caso de *La Codorniz*, las sanciones reales son más aburridas que las leyendas urbanas, hasta el punto de que sus historias no es que hayan circulado menos, es que no circularon nada: hay multas por mostrar bikinis y por chistes de tetas, de ministros y de militares.

Las dos peores sanciones llegaron en 1973 y 1975. Primero, una

multa de doscientas cincuenta mil pesetas y un cierre de cuatro meses. Se trataba de un expediente en el que se incluían decenas de chistes sobre los temas mencionados. La siguiente suspensión fue por tres meses, acompañada de una multa de cien mil pesetas, en este caso por unos «Diálogos de alcoba» firmados por Santiago Lorén, en los que la autoridad competente había descubierto a Cruz Martínez Esteruelas, entonces ministro de Educación enfrentado a las revueltas estudiantiles. El falso diálogo se publicaba en un «Especial Universidad» en cuya portada se leía «ni rojos, ni azules, ni verdes, ni grises. Por ahora solamente amoratados». En otro texto interior se sugería que un fabricante de rejas, barras y cerrojos iba a ser nombrado «doctor doloris causa». También había chistes más inocentes, como el de los dos profesores miopes y viejitos frente a una manifestación que se sorprendían por lo mucho que había cambiado la tuna. El texto objeto de la multa resulta hoy en día hasta aburridete y con unas alusiones erótico-conyugales muy tibias.

Estas sanciones venían propiciadas por la ley de Prensa e Imprenta de 1966, impulsada por Manuel Fraga, que entonces era ministro de Información y Turismo. La ley reemplazaba a la de 1938 y el principal cambio era la desaparición de la censura previa: los editores podían publicar lo que quisieran sin pasar por los censores, excepto en caso de estado de guerra o de emergencia. Eso sí, tenían que atenerse al respeto «a la verdad y a la moral», además de, y sobre todo, a los principios del Movimiento Nacional y «demás Leyes Fundamentales», a las exigencias de seguridad, paz y orden público, y el respeto a las instituciones públicas y a la intimidad y el honor. Es decir, Gobierno, Iglesia y Ejército.

La publicación de contenidos que no respetaran estos límites suponía el riesgo de exponerse a sanciones, que podían ser económicas y, en el caso de los semanarios, hasta cuatro meses de suspensión. Como explica Gerardo Vilches en *La satírica transición*, a efectos prácticos el objetivo de esta ley era «tener una herramienta que pudiera ser empleada cuando fuera necesario para controlar a la prensa progresista que estaba apareciendo en los años finales del franquismo y los primeros de la transición». Aunque esta prensa progresista no era, admitámoslo, *La Codorniz*, sino nuevas publicaciones como *Triunfo, Cuadernos para el diálogo* y *Cambio 16*, además de las revistas satíricas de las que ya hemos hablado: *Hermano Lobo, Por favor* y *El Papus*.

Como escribe también Vilches, en el caso de estas revistas satíricas, «todos los números de cada una de ellas contenía algo que podía ser sancionado por las autoridades si así se deseaba». Este autor recoge los

cierres por cuatro meses de *El Papus* en 1974, al parecer motivado por una queja de Carmen Polo, esposa de Franco, y de *Por Favor* en el mismo año tras «un proceso complejo que implica prácticamente todos los números de la revista desde el 1 hasta el 15». Hay numerosas multas por abusar de desnudos femeninos, aunque los autores de estas revistas consideran que era una excusa para castigarlos por sus contenidos políticos, que a su vez colaban gracias al reclamo de ventas que suponían los desnudos. De *El Papus*, merece la pena destacar también los ochenta procesos judiciales por los que pasó Ja por su personaje Sor Angustias de la Cruz, una monja que trata a los ancianos que cuida de forma despiadada y cruel. El personaje tuvo que morir a manos de un pistolero de la UCD para evitar el cierre definitivo de la revista. En la portada de la antología publicada en 2014, se vende este libro como «el mítico cómic de la transición: 80 juicios, 80 apelaciones, 80 condenas».

El principal problema de este control *a posteriori* era su imprevisibilidad: «La censura abría y cerraba la mano de modo casi siempre desconcertante para los creadores de humor gráfico —escribe Ivan Tubau—: no había reglas fijas, no había ni siquiera "pistas" seguras». Todo dependía no solo del censor que tocara, sino «incluso de los cambios de humor de este».

De hecho y aparte de las sanciones a las publicaciones, directores y autores «con frecuencia eran procesados y acusados de diversos delitos, entre ellos el de escándalo público, y se llegaron a pedir, en ocasiones, hasta tres años de cárcel». No eran excepciones ni casos puntuales: «Echarri, director periodístico de *El Papus*, tenía que asistir a cuatro o cinco juicios por semana», cuenta Vilches. Aunque ninguno terminó en la cárcel, sí hubo arrestos domiciliarios para Ivà, entonces en *El Papus*, y para Carlos Navarro, editor de la revista.

Además de estas multas y juicios, las revistas se exponían al secuestro de publicaciones, por lo general ineficaz: a menudo llegaba unos días tarde, cuando ya se habían vendido casi todos los ejemplares de la publicación. Por ejemplo, *Por favor* sufrió cinco secuestros antes de 1977 hasta el punto de que se convirtieron en chistes recurrentes, como en la viñeta de Perich en la que el presentador de sus *Noticias del 5º canal* decía: «Incomprensiblemente, esta semana no secuestran *Por favor*».

También le ocurió a *El Jueves*, a pesar de que la revista comenzó a publicarse ya se había derogado el artículo de la ley Fraga que limitaba la libertad de expresión de forma tan estricta. Vilches recoge en su libro una de estas retiradas que llegó cuatro semanas después de la publicación de la revista. Era el número 7, en el que el Papa se

enfrentaba báculo en mano a Lefrebvre, un obispo ultra rebelde. El título: «Lefebvre se cisma en el Papa»: «Dos policías acudieron a la redacción, que estaba protegida por otra patrulla, debido a las amenazas realizadas por la extrema derecha». Le pidieron los ejemplares a José Luis Martín, uno de los fundadores de la revista y autor de las series *Quico el progre* y *¡Dios mío!*, «pero este solo pudo darles tres ejemplares que quedaban en las oficinas, que fueron suficientes para que los policías justificaran su labor», escribe Vilches. Lo de la policía protegiendo la redacción no era ninguna medida exagerada ni nada parecido: pocos meses después de este secuestro tuvo lugar el atentado ultraderechista contra *El Papus*.

DENUNCIADOS

Con la llegada de la democracia, el clima fue cambiando de forma evidente. Pero eso no quiere decir que los cómicos no hayan seguido teniendo problemas con la justicia, aunque por comparación parezcan menores. A menudo, por dos de los mismos temas que ya eran peligrosos durante la dictadura: la religión y los símbolos del Estado, incluido el rey (los reyes, vaya, que ya llevamos dos).

Por ejemplo, en 1984 el recién mencionado José Luis Martín pasó por los juzgados por su cómic *La Biblia contada a los pasotas*. Se le acusó de «befa y escarnio de distintos pasajes del Génesis y otros libros de las Sagradas Escrituras».[1] La fiscalía pedía tres meses de cárcel por estas historietas que publicaba en *El Jueves*, donde también tenía su serie *Dios mío*, nacida en 1977 como *El Dios*. Era la tercera vez que Martín tuvo que pasar por los tribunales por sus historietas. En todas ellas fue absuelto. Y dicho sea de paso, leída hoy en día, esta Biblia contada a los pasotas resulta increíblemente inocentona y, de hecho, es bastante fiel al texto original. No la descartaría para catequesis.

Pasando al Nuevo Testamento, en 1977 Javier Krahe y Enrique Seseña rodaron un corto en el que se contaba una receta para cocinar un Cristo: «Calcúlese un Cristo ya macilento para dos personas. Se le extraen las alcayatas y se le separa de la cruz que dejaremos aparte. Los estigmas pueden echarse con tocino». La receta culminaba con la recomendación de abrir el horno a los tres días. El corto permaneció olvidado, como todos los cortos de la historia, hasta 2004, cuando se emitió un fragmento como fondo a una entrevista al cantante en el programa de televisión *Lo + Plus*. El Centro Jurídico Tomás Moro, un chiringuito de la derecha, interpuso una querella por un supuesto delito de ofensa a los sentimientos religiosos. Krahe fue absuelto en 2012 tras lo que calificó de «ocho años de incordio».

Del grandísimo Pepe Rubianes hablaremos más adelante, pero aquí haremos un inciso para mencionar los problemas legales por los que pasó tras una entrevista de 2006 en *El club*, programa de TV3. El periodista Albert Om le preguntó por la unidad de España, tema que entonces ya aburría al personal por culpa, en este caso, de las negociaciones del nuevo Estatut de Catalunya. Rubianes dio la respuesta que el tema merecía: «A mí la unidad de España me suda la polla por delante y por detrás. Y que se metan a España ya en el puto culo, a ver si

les explota dentro y les quedan los huevos colgando del campanario. ¡Se vaya a la mierda la puta España!».

Hubo gente que, sorprendentemente, no se tomó a bien el análisis sosegado y distanciado de Rubianes y lo demandó por injurias. Fueron, según recogía *El País*, «un particular» y la Asociación por la Defensa de la Asociación Española, otro chiringuito presidido entonces por Santiago Abascal, en la actualidad líder de Vox. La juez archivó la causa y tuvo en cuenta al hacerlo que Rubianes era un cómico. Básicamente, la pobre mujer tuvo que explicar un chiste, que es algo humillante para todas las partes, y eso ya sin entrar en que la libertad de expresión contempla que uno pueda decir lo que quiera sobre la unidad de España incluso en serio.

En 2007 otros dos profesionales de *El Jueves* se vieron con problemas: en los años noventa la revista incrementó la presencia de la familia real en sus páginas, incluyendo las series (tirando a amables) *Pascual, mayordomo real*, de Idígoras y Pachi, y, más adelante, *La Reina y yo*, de Guillermo. Guillermo fue autor junto a Manel Fontdevila de una portada del 18 de julio de 2007 (no tan amable) que la Audiencia Nacional ordenó retirar los kioscos y que hacía referencia a la ayuda de 2.500 euros por niño aprobada por el Gobierno. En ella se veía al entonces príncipe Felipe en actitud erótico-festiva con la futura reina Letizia. Felipe decía: «¡Esto es lo más parecido a trabajar que he hecho en mi vida!».

Los autores fueron condenados a tres mil euros de multa. La medida no solo se consideró injusta, sino que mostró que censurar el humor en la era de internet es, por suerte, imposible. La revista se descargaba por e-mule, como cuenta Manuel Barrero en *La risa periodística*, y la portada se compartió en todos los medios de comunicación y en centenares de blogs.[2] Total, que como apunta también Barrero, esta imagen de la Casa Real no era un invento de la publicación, sino que era la que tenía gran parte de su público (real y potencial): la de unos privilegiados cuyo único trabajo consistía en procrear para asegurar la permanencia dinástica y cuyo único mérito para desempeñar este trabajo era el de haber nacido. Y por eso conectó con muchísimos lectores.

La portada secuestrada de *El Jueves*. Número 1.573, julio de 2007.

El Jueves no dejó de caricaturizar a la familia real. De hecho, volvió a tener problemas unos años más tarde, aunque esta vez los podríamos llamar preventivos. En junio de 2014, RBA, editora de la revista, retiró los ejemplares de *El Jueves* por una portada también de Manel Fontdevila sobre la abdicación del rey. Con el título «El rey abdica» se veía a Juan Carlos I colocándole la corona a su hijo. Juan Carlos la sujetaba con unas pinzas y se adivinaba que este elegante complemento de la monarquía estaba lleno de mierda. No era un chiste gratuito: la abdicación de Juan Carlos vino provocada por una caída en la que se rompió la cadera y el fémur. Durante un viaje a Botsuana. Un viaje de lujo: según algunos medios suponía un coste de entre 37.000 y 50.000 euros por persona. Ah, y era un viaje para cazar elefantes. Olvidaba otro detalle: Juan Carlos fue con su amante. En el momento de escribir estas líneas y por comparación con las acusaciones posteriores de corrupción

y evasión fiscal, estas vacaciones parecen poca cosa, pero en su momento fueron todo un escándalo.

En este caso no hubo retirada judicial, sino empresarial, lo que provocó que dieciocho dibujantes dejaran la revista. Entre ellos, Bernardo Vergara, Manuel Bartual, Albert Monteys y, claro, el propio Fontdevila, que habría estado raro que se quedara. Poco después anunciaban el nacimiento de una nueva revista digital, *Orgullo y satisfacción*. Aguantó hasta diciembre de 2017, con mucha libertad para que los autores probaran nuevos contenidos, pero lastrada por el formato en pdf.

Los de *El Jueves* son los ejemplos más famosos, pero hay que mencionar al menos otro anterior: el semanario satírico *El Cocodrilo* (1984-1986) vio su difusión prohibida en 1985 por el artículo «Cien años de borboñez» y en 1986 por injurias al rey y al presidente del Gobierno, por varios artículos y un dibujo de Zulet, además de una portada en la que se podía leer el titular: «Los testículos de Juan Carlos I en buen estado». La sentencia fue absolutoria, aunque la Audiencia Nacional apuntó en su sentencia que el contenido era «de un gusto deplorable»,[3] un texto que sorprende porque las sentencias no son el lugar indicado para la crítica estética.

En 2007 se presentó de oficio querella contra el artículo «Las tribulaciones del oso Yogui», publicado en *Deia* y *Gara*, y contra un fotomontaje publicado en *Deia*. El texto satírico apuntaba que varios medios rusos insinuaban que el rey había cazado a un oso borracho. Según recogía *El País*, Nicolás Lococo, autor del texto, explicó en el juicio —que debió ser para cobrar entrada—, que su artículo se basaba en la noticia «El Rey de España mata a un oso borracho», cuyo titular generaba confusión sobre quién de los dos iba bebido. «Había que explicar que el borracho era el oso, no el rey. Yo me refiero al animal, no a Su Majestad». La sentencia también fue absolutoria. «El juez anticipó el fallo *in voce* —recogía el periódico—. "No han traspasado por muy poco los límites de la libertad de expresión"». Ese «por muy poco» ante un chiste bastante tontorrón muestra que los límites legales a la libertad de expresión son estrictos cuando se trata del rey.

Hay que añadir que, según recoge Manuel Barrero, «todos los casos de intentos de acallar la crítica humorística en España han sido dirigidos, de oficio, desde el Ministerio Fiscal, a instancias de personas concretas que se han molestado particularmente por lo que estimaron que era injurioso contra la Corona, pero nunca por SS. MM.».

1 Jesús González, «El dibujante José Luis Martín, juzgado por ultraje a la religión». En *El País* (17 de enero de 1984).

2 Incluido el mío, *La decadencia del ingenio*. No sé si esto cuenta como spam porque ese blog ya está abandonadísimo.

3 «Publicaciones secuestradas desde la Transición», en *El País* (20/07/2007); Barrero, Manuel: «Sátira contra la monarquía hoy. Lo representado contra lo narrado» en *La risa periodística*; «El cocodrilo», en *Humoristán*.

LINCHADOS

Dos de los ejemplos más recientes sobre humor y tribunales ni siquiera atañen a cómicos profesionales. Las redes sociales y, sobre todo, Twitter, han democratizado el humor, pero también las denuncias. En 2011, el director de cine Nacho Vigalondo fue despedido de *El País* por tuitear: «Ahora que tengo más de cincuenta mil followers y me he tomado cuatro vinos podré decir mi mensaje: ¡El holocausto fue un montaje!».

Como dice la cómica (y judía) Sarah Silverman, «el holocausto no siempre es gracioso». De todas formas, hay que aclarar que si un chiste menciona el holocausto no se convierte automáticamente en un chiste sobre el holocausto. Vale con todo: un chiste en el que sale una mujer no es necesariamente un chiste sexista, por ejemplo, y un chiste en el que sale un niño llamado Jaimito no es un chiste contra los niños que se llaman Jaimito.

De hecho, este tuit de Vigalondo que causó tremendo revuelo no era un chiste sobre el nazismo, sino más bien un chiste sobre Twitter. Lo explicaba, después de lo sucedido, en su blog de *El País* (es la penúltima entrada, antes de la despedida): «El pasado viernes noche, en circunstancias más festivas que otra cosa, comprobando que había alcanzado la cifra sonora de 50.000 followers, decidí tuitear diferentes versiones de un mismo gag: imaginemos que yo fuese un villano de opereta con un plan maléfico, consistente en acaparar followers con excusas falsas (una carrera como cineasta) y, cuando acumulase un número lo suficientemente alto, sembrar el caos con mensajes devastadores. La idea era tuitear un puñado de esas revelaciones, pero solo me quedé en dos... "El holocausto fue un montaje" y "La bala mágica que mató a Kennedy todavía no ha aterrizado". La conversación se desvió porque el primer mensaje había acaparado demasiado protagonismo».

El chiste quizás habría funcionado por acumulación, pero no pudo crecer, probablemente porque el entorno no era el adecuado: los tuits no solo los leen nuestros seguidores, sino que, gracias o por culpa de los retuits, pueden llegar a personas que no nos conocen y no tienen por qué saber de qué hablamos. Además, llegan completamente aislados, sin que muchas veces se sepa a qué se refieren exactamente: muchos de los que leyeron el tuit del holocausto no llegaron ni a ver el de Kennedy.

Algo similar le pasó a Guillermo Zapata. En Twitter, Zapata habló

de este despido y de los chistes de mal gusto, citando un par de ellos (entrecomillados): uno también sobre el holocausto y otro sobre Irene Villa. No estaba contando esos chistes para hacer una gracia. Estaba hablando sobre los límites del humor y poniéndolos como ejemplo de humor negro.[1] Esto es importante y voy a insistir a riesgo de ser pesado: no los estaba recordando para regodearse en ellos o para seguirle la broma a Vigalondo, sino que estaba intentando mantener una conversación sobre humor en Twitter. Cosa que, como mucho, es un error que demuestra ingenuidad —hablamos de Twitter—, pero no maldad, ya que no había ninguna intención de reírse de nadie, sino de reflexionar sobre el humor. Dicho de otra forma (y ya van tres, lo sé): eran ejemplos; es como si yo digo que «cabrón» es un insulto: no estoy llamando «cabrón» a nadie.

En fin, cuatro años más tarde, Zapata fue elegido concejal del Ayuntamiento de Madrid y se rescataron esos tuits, ya sin ningún tipo de contexto. Solo eran mensajes en los que aparecían esos chistes que todos habíamos oído (quizás incluso contado) alguna vez y que, a pesar de llevar décadas circulando, de repente se convirtieron en los textos más escandalosos jamás compartidos. Cabe mencionar la costumbre de ofenderse por los demás: Irene Villa escribió en su Facebook que nunca le habían molestado ni le molestarán los chistes que se hacían sobre ella y aceptó las disculpas de Zapata. Aun así, había gente empeñada en explicarle a Villa cómo debía sentirse.

Es decir, en ese momento nos encontramos ante uno de los primeros ejemplos de lo que Andrés Barba, autor de *La risa caníbal*, llamaba en una entrevista la puesta en escena de la ofensa.[2] Por un lado «los supuestos ofendidos frente al chiste desubicado tienen que hacer un teatro de la ofensa». Mientras, al otro lado se pone en escena «la teatralización del arrepentimiento y su regreso al redil de la normalidad y la corrección». Según Barba, «se ha generado un estado de la cursilería trascendental», en el que «cada vez utilizamos menos ideas y más sentimientos para exponer nuestras posiciones». Y lo hacemos porque «los sentimientos son inexpugnables»: las críticas a los sentimientos son ofensas personales y no hay debate posible. Barba explica que esto ha llevado «a un estado de paranoia absoluta muy parecido al estado del decoro victoriano. Una dama victoriana se escandaliza de las mismas cosas de las que hoy se escandaliza un supuesto liberal, pero por motivos totalmente distintos. Una, por decoro, y el otro, por una especie de teatralización mal entendida de lo que debe ser el respeto a los demás».

Zapata se vio obligado a renunciar a la concejalía de cultura y tuvo que declarar como imputado de un delito de humillación a las víctimas

del terrorismo en la Audiencia Nacional, del que fue absuelto.

El de Zapata es el ejemplo clásico que muestra cómo las redes son un contexto diferente al habitual para el humor. Hay que decir que el lenguaje humorístico es uno de los más usados en redes, muy escorado hacia la sátira política en Twitter y hacia el meme sociológico con toques surrealistas en Instagram (con infinidad de excepciones, por supuesto). Pero en ese momento se trataba de un contexto nuevo que resultaba difícil de manejar y que venía y viene marcado sobre todo por la semioralidad. En este sentido, no hay tanta diferencia entre contar un chiste en un bar o contarlo en Twitter. Como escribe Gretchen McCulloch en *Because Internet*, es una cuestión de registros: estábamos acostumbrados al lenguaje oral formal (el de un discurso, por ejemplo) y al informal (una charla con un amigo). También a leer textos formales (artículos, libros). Pero lo que ha crecido con internet es el lenguaje escrito informal, que hasta la aparición de las redes sociales y mensajes estaba confinado a notas, cartas y diarios. «Internet no inventó la escritura informal —dice McCulloch—, sino que la hizo más común». Y por eso escribimos y reenviamos los chistes que antes solo contábamos en voz alta.

Esto significa, entre otras cosas, que le damos muy poca importancia a los tuits o posts de Facebook cuando los escribimos, ya que nos parecen una tontería que se perderá para siempre pocos minutos después, pero damos más importancia a los textos de los demás cuando los leemos y cuando sabemos que están al alcance de los buscadores, porque de repente es un mensaje escrito y que no parece algo soltado sin pensar, aunque lo sea. Además, en redes y en particular en Twitter, el contexto de cualquier mensaje puede cambiar enseguida: cuando estamos con amigos en un bar, sabemos que solo hablamos para ellos; cuando un cómico actúa para su público, sabe que la mayoría conoce su estilo y sus temas; pero cuando alguien nos retuitea, ese chistecito puede llegar a gente que no sabe si estamos hablando en serio o en broma, ni si hay que tomarnos en serio o no. O, como en el caso de Zapata, puede tratarse de un pantallazo aislado de toda la conversación previa.

En Twitter, una turba se siente escandalizada por algo que en otra situación apenas provocaría un suspiro de aburrimiento. Por ejemplo, en 2017, tuvo que pasar por los tribunales una estudiante murciana de veintiún años, que fue condenada a un año de cárcel y a siete de inhabilitación por enaltecimiento al terrorismo y humillación a las víctimas, aunque meses más tarde fue absuelta por el Tribunal Supremo. El crimen que cometió fue el de publicar trece tuits sobre Luis Carrero Blanco, general franquista y presidente del Gobierno durante la

dictadura, que fue asesinado por ETA en 1973.

Estos tuits no eran más que variantes de los chistes que todo el mundo contó y oyó en España durante la década de los setenta y ochenta, que en este libro ya se han mencionado. Un ejemplo de estos chistes que la llevaron a los tribunales: «ETA impulsó una política contra los coches oficiales combinada con un programa espacial». Ni siquiera se podía decir que estos tuits hubieran causado algún tipo de alarma social: la joven apenas tenía un par de centenares de seguidores cuando los publicó, lo que en términos de Twitter no es nada, y sus mensajes habían pasado inadvertidos. De hecho, al saberse la condena se consiguió un bonito efecto Streisand: no solo se repitieron sus comentarios en medios de comunicación, sino que además fueron muchos quienes publicaron chistes sobre el militar, algunos de ellos de nueva factura, y otros clásicos. Por ejemplo, Raúl Salazar, humorista gráfico de *El Jueves*, recuperaba en Twitter un libro de Tip y Coll, titulado *Tipycollorgía* y publicado en 1984, en el que se incluía un chiste sobre este golpista asesinado por ETA: «De todos mis ascensos, el último fue el más rápido».

También habían aparecido en televisión, como en la serie *Aída*, y en novelas, como *La agonía del dragón*, de Juan Luis Cebrián, publicada en el año 2000. El libro habla del atentado y, como es natural, no puede evitar recoger los chistes que se contaban, «como por ejemplo ese en el que Carrero coge un taxi y pide que le lleven a Claudio Coello, "¿a qué altura le dejo?", pregunta el conductor». Claudio Coello es la calle en la que tuvo lugar el atentado, y esta explicación me sirve para recordar que, como dice Eric Weitz, solo podemos leer los textos desde nuestra posición en el tiempo y en el espacio, y teniendo en cuenta nuestra experiencia cultural. Es decir, para entender un chiste de Carrero Blanco ahora mismo ya necesitamos notas aclaratorias.

Es decir, se trataba de chistes muy viejos con un referente ya prácticamente olvidado, lo que permite afirmar que gran parte del escándalo fue impostado e interesado. A muy poca gente le preocupaban los chistes sobre Carrero Blanco hace cincuenta años y a casi nadie le preocupan ahora. De hecho, si los chistes de Carrero volvieron a hacer gracia durante unos minutos en Twitter no fue porque siguieran ofendiendo a nadie, sino porque la Audiencia Nacional les había devuelto este componente emocional, al convertir estos tuits en una actividad de riesgo y al volver a darles presencia en los periódicos y en las conversaciones. Si a alguien le molesta que se rían de Carrero, debería demandar a este tribunal y no a tuiteros anónimos.

Un chiste tuitero sobre un Porsche Carrera de color blanco, obra de @arezno. No tienen nada que ver con ningún atentado.

Otro ejemplo: el lunes 26 de noviembre de 2018, Dani Mateo tuvo que presentarse ante el juez, acusado de ofensas o ultraje a símbolos de España (artículo 543 del Código Penal) y un delito de odio (artículo 510) por simular sonarse con una bandera de España durante un sketch en el programa satírico *El intermedio*. En el sketch lo hacía por error y se disculpaba, pero aun así la organización Alternativa Sindical de Policía interpuso una denuncia que también se archivó.

No era la primera vez que *El intermedio*, de La Sexta, se enfrentaba a una querella: un año antes se había archivado la presentada por la Asociación en Defensa del Valle de los Caídos por un chiste sobre este monumento en el que estaba enterrado Franco. Y ese mismo año, la Fundación Francisco Franco fue quien se querelló con el espacio, precisamente por una escena sobre la exhumación prevista del dictador.

En este caso, se suponía que Mateo habría traspasado una línea roja

al reírse del símbolo que nos une a todos: la croqueta… Perdón, la bandera. La bandera no tiene por qué ser ninguna línea roja y, de hecho, no lo había sido en otras ocasiones: Ana Morgade había protagonizado una escena similar cuatro años antes en *El club de la comedia*, pasando totalmente desapercibida no porque el chiste estuviera mejor o peor ejecutado, sino simplemente porque el contexto político era diferente. Y es que Mateo hacía el chiste en plena efervescencia independentista catalana y en medio de una guerra de banderas en los balcones.

Sketch de Dani Mateo en *El intermedio*.

De todas formas, Mateo (o sus guionistas, mejor dicho) no se reía de la bandera, sino de la actitud de quienes creen que la bandera es un símbolo intocable. No estaba mancillando el símbolo nacional, sino mancillando las posiciones ultra del enfrentamiento entre los independentistas catalanes y el Gobierno de España. Mateo (o sus guionistas) sabía que la bandera no es solo un trapo, pero también es un trapo. Como diría Arthur Koestler en *El acto de la creación*, el sketch juega con la bisociación de dos planos en apariencia incongruentes, el material y el simbólico, lo que provoca (o al menos quiere provocar) el humor. Es un efecto cómico habitual que está presente en los juegos de palabras más sencillos y que solo busca poner de relieve el sentido o significado que pasa desapercibido (la bandera es un trapo) para que reflexionemos sobre la verdadera importancia del habitual (la bandera es un símbolo). Y, aparte de eso, es ficción. No se sonaba. Estaba actuando. Pretender llevarlo a los tribunales es como juzgar por genocidio a Josh Brolin, el actor que interpretó a Thanos en las películas de *Los Vengadores*.

La foto que Barbra Streisand no quiere que veas

A Barbra Streisand no le gustó nada que en 2003 se publicara en una web una foto aérea de su casa en California, así que llevó el asunto a los tribunales. La foto de su casa formaba parte de un proyecto de doce mil imágenes que reflejaban la erosión de la costa de California y, hasta la demanda, esa imagen solo se había descargado seis veces, dos de ellas por los abogados de la cantante y actriz. Después de hacerse pública esta iniciativa, la foto apareció en multitud de medios de comunicación y actualmente está incluso en la Wikipedia. En la entrada, claro, sobre el efecto Streisand, que toma su nombre de este caso.

Esta etiqueta se usa para identificar todas esas veces en las que los intentos por ocultar o condenar cualquier cosa le acaban dando más publicidad y difusión, ya sean chistes de Carrero Blanco o portadas de revistas satíricas en las que, como mucho, se habrían fijado sus lectores. Sobre todo ocurre cuando estos intentos se aprecian como ataques desproporcionados a la libertad de expresión.

1 Sobre este caso y el siguiente hablo también en mi anterior libro, *¿Está bien pegar a un nazi?* Por si a alguno le suena.

2 Jaime Rubio Hancock, «¿Las redes sociales han cambiado los límites del humor?», en *El* País (20 de marzo de 2016).

OFENDIDOS

A pesar de las denuncias de los hiperventilados, los tribunales acaban fallando a favor de la libertad de expresión. Aunque cueste y aunque haya que recurrir. Se trata de un consuelo escaso ya que toda esta gente tiene que pasar por el calvario de pagar abogados, asistir a juicios y, en algunos casos, perderlos en primera instancia. Y a esto hay que sumar otros costes sociales como las amenazas, burlas e insultos. Y, por supuesto, el riesgo de que los demás, que vemos esto, prefiramos callarnos para no meternos en líos.

Hay gente que sigue creyendo que todo lo que no le gusta o le ofende debería ser ilegal. Y no, no es ilegal hacer un chiste sobre iglesias ardiendo, ni sobre cristos al horno, ni sobre militares voladores. No es obligatorio que nos guste, no es obligatorio que nos riamos y, por supuesto, podemos criticarlo. Pero no se puede prohibir lo que no nos gusta solo porque no nos gusta y el «mal gusto» es una valoración personal. A mí me parecen de mal gusto las tertulias radiofónicas y nadie cree que se deban prohibir solo por eso..

Aquí deberíamos mencionar un concepto que desde 2017 se ha oído y leído con frecuencia: el de los ofendiditos. El término se refiere sobre todo a personas de izquierdas que linchan en redes a cualquiera que se sale del discurso de lo establecido como políticamente correcto. Es la adaptación española del *snowflake* (copo de nieve) que usan los estadounidenses. Lo curioso es que en la mayor parte de los casos, se llama «ofendidito» a quien critica un chiste y a quien cree que sería mejor no contar ese tipo de chistes, mientras que quienes llevan a cómicos como Dani Mateo a los tribunales eluden la etiqueta, a pesar de que son quienes realmente tienen la intención de cancelar un discurso. Por supuesto, las críticas en redes pueden convertirse en un acoso y pueden traer problemas graves más allá de cuatro insultos, incluyendo despidos. Pero resulta sorprendente que quien acusa a los demás de ofenderse por todo crea tener derecho a ofenderse y a denunciar a quien cuenta un chiste sobre la bandera o sobre Dios. Eso nos pasa a todos a menudo: los temas sagrados son los nuestros. Pero la mayor parte de demandas acaban viniendo de los mismos.

Estos juicios suponen una amenaza a la libertad de expresión y, además, al acuerdo social tácito que tenemos con los cómicos. Como explica el filósofo Steven Gimbel en *Isn't That Clever*, damos más manga

ancha no solo a los humoristas profesionales, sino a cualquier persona cuando sabemos que está hablando en broma o contando un chiste. Lo hace también la propia ley, cuando habla del *animus iocandi*, limitando, por ejemplo, las acusaciones de injuria en estos casos, al no haber intención de ofender. Lo hacemos no porque seamos muy amables con los cómicos, sino porque sabemos que el discurso cómico se enmarca en un juego intelectual y artístico. Que contemos o nos riamos de un chiste machista o anticlerical no quiere decir que seamos machistas o anticlericales. Y, aunque no es cierto que todo el humor sea ficción, a menudo sí lo es, y llevar a juicio un sketch o una historieta es como llevar a juicio *El silencio de los corderos* porque sale un tipo comiendo carne humana.[1] Tampoco tiene sentido decir cosas como «es que eso no es humor», como si la libertad de expresión solo protegiera los chistes buenos, las columnas de periódico inteligentes, los libros bien escritos y las películas que han ganado algún premio. Y no: la libertad de expresión está protegida precisamente para que podamos decir cosas que no gustan a los demás, aunque sean facilonas e infantiles. De hecho, el juego cómico a veces consiste en ver qué pasa cuando se traspasa un límite, como cuando un niño pequeño dice un taco, pero a menudo solo quiere preguntarse por qué hay un límite y si hay motivos para que ese límite esté ahí.

Los cómicos y el humor nos llevan a hablar de temas de los que normalmente no hablaríamos y nos empujan a preguntarnos por las razones que hay detrás de nuestras decisiones, leyes, tabúes o emociones. Como escribe Barry Sanders en *Sudden Glory*, los humoristas no solo dicen que el emperador está desnudo, sino que pueden además vestirlo como les apetezca: «Pueden abrumar al emperador y poner su mundo autoritario patas arriba». El humor, gracias a su apariencia inocente de mero pasatiempo y, sobre todo, a su mecanismo favorecedor de la transgresión, amplía los límites de la libertad de expresión y del debate público. Nos hace más libres. Sanders dice que Lenny Bruce en Estados Unidos «hizo que fuera más fácil respirar». Y en España tuvieron una labor similar las revistas satíricas durante la transición: abrieron agujeros en un muro absurdo que solo protegía a un régimen en ruinas. Cuando *El Papus* hablaba de sexo y se reía de la falange estaba haciendo chistes que podían parecer groseros, pero que nos sirvieron para poder reírnos ahora de casi todos los franquistas y para hablar de sexo con más naturalidad. Y no olvidemos el atentado del 77: esta labor se hizo con un riesgo real. Un riesgo que sigue existiendo, como demuestra el ataque terrorista a la revista francesa *Charlie Hebdo*, en el que dos islamistas asesinaron a doce personas en la redacción.

Además, hay que tener en cuenta que el humor funciona mejor cuando toca ciertos límites. El psicólogo Peter Mc-Graw explica en *The Humor Code*, un libro escrito con el periodista Joel Warner, que el humor tiene que responder a lo que llaman «*benign violation*» (una agresión benigna). Debe transgredir alguna norma social o alguna idea establecida, pero al mismo tiempo dejar claro que no se trata de una agresión y que no hay ninguna intención de hacer daño. Es decir, tiene que provocar incomodidad, pero no inseguridad. Que todo el mundo sepa que es un juego. Por eso, el humor a menudo toca temas tabú y nos ayuda a identificar los temas de los que es más difícil hablar en un contexto y momento concretos. Y también hay cierto placer en compartir la transgresión de una norma, aunque no se esté de acuerdo con esta transgresión. Desde este punto de vista, Giselinde Kuipers describe algunos chistes como «pequeñas conspiraciones», recordando a las «pequeñas revoluciones» con las que Orwell hablaba del humor.

Esta idea es muy útil porque nos ayuda a entender que los límites del humor son en gran parte personales: no hay temas prohibidos ni vedados al humor, pero sí hay temas y chistes que a mucha gente no le van a gustar y a mucha otra sí. Esto no tiene nada de extraño si lo comparamos con novelas y películas: hay gente a la que no le gustan las historias de terror o las películas violentas, por ejemplo. Es decir, llevar a alguien a los tribunales por un sketch o por un chiste es como llevar a alguien a los tribunales por una novela o por una columna: un intento de censurar la libertad de expresión.

Por supuesto, los cómicos no siempre acertarán. Y este es un punto que hemos de tener presente cuando acusamos a los demás de ofendiditos y linchadores. Sí, puede que sea el caso, pero a menudo lo que se llama «dictadura de lo políticamente correcto» consiste en que mucha gente que antes no podía opinar ahora puede hacerlo. Hace cuarenta años nadie decía nada cuando se contaban chistes de mariquitas en la tele porque los mariquitas tenían que esconderse y disimular, y ahora no les hace ninguna falta. No se trata de que no se pueda decir nada; al contrario, lo que ocurre es que más gente puede decir lo que piensa. Esto incluye a los humoristas, que pueden contar en televisión chistes que hace décadas serían impensables, pero también a su público, que no tiene por qué callarse sin más.

Y es que, aunque debamos dar todo el margen que podamos al humor, los chistes no están exentos de crítica. No estamos obligados a reírnos de algo solo porque la otra persona nos diga que es un chiste, igual que no tenemos ninguna obligación de que nos guste una película, un libro o una canción. En caso contrario, corremos el peligro de caer en

lo que en su libro *Ofendiditos* Lucía Lijtmaer llama «la criminalización de su derecho, de nuestro derecho como sociedad, a la protesta».

Además, hay que recordar que las sensibilidades cambian, siempre lo han hecho. Nuestras ideas sobre la homosexualidad, la raza y el género han cambiado en las últimas décadas y seguirán cambiando, y por eso es normal que ya no nos parezcan graciosos los chistes «de mariquitas», de judíos o el famoso sketch de «mi marido me pega» de Martes y 13. En 1991 hacer bromas con una señora que denunciaba que su marido la maltrataba nos parecía normal a casi todos, y lo de «mi marido me pega» llegó a convertirse en muletilla que se oía incluso en los recreos de colegios y los descansos de institutos. Años después, el propio Millán Salcedo, que protagonizaba esta escena, dejó bien claro que fue un error y que no lo habría hecho de haber sabido entonces lo que aprendió años más tarde.

Esto nos pasará también a nosotros: muchos de los chistes que ahora hacemos, dentro de veinte años sonarán ridículos, inofensivos o insultantes porque los humoristas van a seguir jugando con los límites y esos límites se mueven o desaparecen. Pero mientras cambian, es normal que surjan debates y desacuerdos, ya que esta evolución es gradual: no cambiamos todos en bloque, sino que cada uno de nosotros va al ritmo que puede y a veces llegamos tarde y otras llegamos demasiado pronto y alguna más llegamos a un sitio al que nadie más piensa ir.

Con independencia de todo esto, cualquier intento de censura del humor va a ser un trabajo vano, ya sea mediante la censura política como a través de las denuncias. Como escribe Sanders, «la risa no se deja suprimir». Si se intenta bloquear un paso, encuentra resquicios, abre otro agujero, se transforma. Por ejemplo, puede hacerse más velada, para eludir la censura, o puede modificar el foco. El chiste no muere mientras encuentre un público que ría.

Y, al revés, si quieres contribuir a la muerte de un chiste o incluso de un cómico, no te rías. Con eso suele bastar.

1 Esto lo explica muy bien la humorista Raquel Sastre. Por ejemplo, en esta entrevista que le hice: «¿Por qué molesta más un chiste sobre el autismo que los recortes?», en «Verne», *El País* (16 de abril de 2018, consultado el 16 de marzo de 2021).

¿TODOS LOS HUMORISTAS SON DE IZQUIERDAS?

Esta pregunta se puede responder de forma muy breve: no.

Podemos alargarla, poniendo algunos ejemplos de humoristas que, si bien considerarlos de derechas requeriría un montón de explicaciones y de contexto, tampoco podemos llamarlos «de izquierdas», como gran parte de la redacción de *La Codorniz*, Wenceslao Fernández Flórez, Enrique Jardiel Poncela, Tip (de Tip y Coll), Fernando Vizcaíno Casas, Josema Yuste (de Martes y 13)…

Pero lo cierto es que esta lista no ha sido fácil de hacer: seguro que influyen mis sesgos, pero es más fácil citar humoristas de izquierdas. Por ejemplo, la práctica totalidad de los dibujantes y guionistas que han pasado por *El Jueves* desde su fundación en 1977. Y digo «práctica totalidad» porque no los conozco a todos, claro, y tampoco sé si alguno ha cambiado de opinión en los últimos 45 años.

Además, muchos de los humoristas de derechas no se metieron demasiado en política. Como Miguel Mihura y Tono: incluso durante la Guerra Civil evitaron esa tentación. Por ejemplo, con el seudónimo de Lilo, Mihura publica un chiste de soldados, en el que la esposa le dice: «Ya te he dicho cincuenta veces que no quiero que vayas a la guerra. Luego vuelves con el traje lleno de manchas». Más adelante diría: «No se puede decir que soy de derechas o de izquierdas. Por la mañana soy de derechas; por la noche, de izquierdas, y a media tarde soy anarquista».[1] Eso suena al clásico «apolítico, total. De derechas, como mi padre» del personaje de José Sazatornil en *La escopeta nacional*, de Berlanga. Pero también hay que decir que pasada la Guerra Civil no tenía ya mucho sentido jugar con la ambivalencia y uno probablemente saliera mejor parado reconociendo su conservadurismo, por lo que podemos suponerle sinceridad.

La Codorniz que él dirigió fue un bastión del humor absurdo y escapista, hasta el punto de que, como ya hemos visto, este autor lamentó el giro más social que tomó la revista con De Laiglesia, a partir de 1944. En *Mis memorias*, publicado en 1948, Mihura abandona el humor solo para teorizar sobre el humor, y muestra su rechazo a la sátira: «Lo satírico es agrio, antipático, es un aguafiestas que llega a una casa convidado y dice cosas desagradables a la gente, sin necesidad. Pretende asignarse una misión moralizadora y por esto es impertinente, con impertinencia de viejo gruñón o de convaleciente de la gripe. Crea

odios y rencores, fomenta lo esquinado, lo turbio. No. Nada de revistas satíricas. Hagamos simplemente una revista de humor».

¿Y qué es el humor? «El humor es un capricho, un lujo, una pluma de perdiz que se pone uno en el sombrero; un modo de pasar el tiempo. El humor verdadero no se propone enseñar o corregir, porque no es esta su misión. Lo único que pretende el humor es que, por un instante, nos salgamos de nosotros mismos, no marchemos de puntillas a unos veinte metros y demos una vuelta a nuestro alrededor contemplándonos por un lado y por otro, por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería y descubramos nuevos rasgos y perfiles que no nos conocíamos». Es decir, «el humor es verle la trampa a todo».

Este citadísimo párrafo se puede leer como una renuncia al humor político y una crítica a quienes creen que el humor sirve para algo, además de como una admisión tácita de connivencia con el *statu quo*. Pero también es una de las percepciones más inteligentes y claras acerca de qué es el humor, para qué sirve y cuáles son sus limitaciones. Lo que dice Mihura está en consonancia con la idea de Christie Davies de que los chistes son un termómetro y no un termostato: nos ayudan a describir lo que está pasando y a identificar lo que hay detrás del ruido, los titulares y las modas, y aunque no lleve a la cura, sí nos ayuda a hacer un diagnóstico. Que no es poca cosa.

Mihura y Tono no son una excepción: la mayor parte de los cómicos de derechas prefieren no hacer humor político e incluso manifiestan su desapego por la política. Por ejemplo, Enrique Jardiel Poncela fue muy crítico con la atmósfera política del Madrid de la República, pero también decía no ser de derechas o de izquierdas: siempre le gustaron «las ideas inherentes a los dos bandos», considerando como propios «el sentido histórico y reverencial de la tradición», habitual en la derecha, y «el sentido porvenirista y reverencial del progreso y de la libertad, genuino del programa de izquierdas». Aseguraba no ser «de derechas, ni fascista, ni tradicionalista, ni falangista», pero no dudaba en calificarse de «antiizquierda de las izquierdas españolas».[2] Se puede decir que sus ideas se acercaban más a las del franquismo que a las de la República, pero también hay que señalar que tuvo problemas con la censura para estrenar sus obras, como ya hemos ido viendo.

Edgar Neville admitía contradicciones, como la de haber vivido con fastidio la dictadura de Primo de Rivera, pero recordar años más tarde «la prosperidad de aquellos años luminosos», en los que «aquel simpático señor de Jerez acabó con huelgas, desórdenes y la guerra de Marruecos». Escribía que acogió la República «con la esperanza de que esta forma de gobierno calmase la lucha perenne de los españoles entre

sí», sentimiento que dejó paso a la desilusión y a la «dictadura policiaca» del Frente Popular: «Es natural que las personas de espíritu liberal reaccionáramos en contra». Durante la guerra, se salvó de un fusilamiento y después colaboró con *La Ametralladora* de Mihura: «Como buen español, luchaba más en contra que por. Luchaba en contra del porvenir que me habían hecho entrever los siete meses del Frente Popular y por recuperar la paz y tranquilidad que había conocido hasta 1931».[3] De sus ideas políticas, López Rubio, compañero de generación, escribió que Neville no las tenía «o, mejor, que las tuvo todas, que es la acertada fórmula de no tener ninguna. Estuvo en contra de los regímenes que se iban sucediendo en nuestra Historia, tan diversos, sin ambiciones políticas, que es la más limpia conducta que puede tener un humorista, porque en cuanto empieza a tener ambiciones y a militar en un partido, deja automáticamente de ser humorista, que está obligado al desinterés y a la independencia».[4]

Con todo esto no quiero decir que Mihura, Tono y compañía no fueran de derechas o, al menos, no estuvieran más cerca de los golpistas que de los republicanos. Lo estaban. Al fin y al cabo, *María de la Hoz* y *La ametralladora* estaban a su servicio. Solo digo que su humor, cuando era de derechas, lo era casi siempre por omisión. No quisieron hacer propaganda, ni activismo, ni sátira, sino humor absurdo, surrealista, deshumanizado. No había ninguna pretensión, al menos consciente, de prosetilizar, de convertir, de convencer o siquiera de reafirmar.

La Cordorniz empezó a hacer algo de sátira moderada y comedida a partir de 1948. Podemos añadir en esta corriente algunas de las obras que hemos mencionado cuando hablábamos del costumbrismo negro, de los chistes o de los tebeos. En *El pisito*, por ejemplo, se critica la situación de la vivienda en España y en *Los dinamiteros* se habla del abandono de los pensionistas y los mayores, pero no hay, porque no puede haber, crítica política.

Esta aparece sobre todo a partir de los años setenta, al menos de forma pública y publicada, como veíamos cuando hablábamos de las revistas satíricas. Es un humor político en su mayor parte de izquierdas, aunque también lo hay de derechas, claro, como el del también mencionado Fernando Vizcaíno Casas.

Pero la sátira de derechas no es habitual. Los humoristas que podríamos considerar conservadores no suelen meterse en política. No solo durante la guerra, cuando podía ser desagradable, o durante el franquismo, cuando igual no les hacía falta, sino también durante la democracia. La sátira política mayoritariamente ha tenido un punto de vista de izquierdas, incluso cuando se ha hecho contra los Gobiernos

socialistas, como podemos ver si repasamos algunas portadas e historietas de *El Jueves*, o programas satíricos ya citados como *Las noticias del guiñol, Caiga quien caiga, El intermedio*, o incluso programas de sketches como *Vaya Semanita* o *Polònia*... Aunque en este último caso, y en los años recientes, cuesta hablar de izquierda y derecha, ya que el programa, como casi todo en Cataluña, ha venido más marcado por el eje España-Cataluña que por el eje izquierda-derecha.

Es decir, es razonable preguntarse por qué hay menos humoristas de derechas y, sobre todo, por qué hay menos sátira conservadora. Y cómo es la que ha surgido en los últimos años. Pero mejor lo hacemos en el capítulo siguiente, que este ya ha sido bastante largo.

1 En Enrique González-Grano de Oro (2005).
2 En Emilio González-Grano de Oro (2005).
3 En Emilio González-Grano de Oro (2005).
4 Emilio González-Grano de Oro, *óp. cit*.

LOS CINCO EJES DEL HUMOR Y EL TWITTER FACHA

¿Por qué hay menos humoristas de derechas? Una de las respuestas habituales a esta pregunta, que dan muchos conservadores, es que es imposible colar un programa satírico conservador en televisión porque todos los medios de comunicación escoran hacia la izquierda y no permitirían un espacio que satirizara a los amados líderes progres. Pero incluso admitiendo que esto fuera cierto, no contesta a la pregunta: ¿por qué no hubo ni un programa satírico conservador en la televisión y radio públicas durante los Gobiernos de Aznar y de Rajoy, que sumaron quince años entre los dos, por ejemplo? Tampoco hay espacios satíricos potentes en otros medios, ni siquiera en las radios conservadoras y con la excepción del Grupo Risa en la Cope. Y, a pesar de que hay medios escritos conservadores, tampoco hay revistas satíricas de derechas. Y eso que históricamente las ha habido, como la *Gutiérrez* de K-Hito, durante la República. Sí, durante unos meses se publicó *La Gallina Ilustrada*, que se presentaba como periódico satírico catorcenal, pero, hasta donde sé, murió con la pandemia (o con la excusa de la pandemia, porque el nivel era más bien justito y la repercusión, escasísima).

Una posible respuesta es que la sátira se caracteriza por el ataque y la ridiculización del poder. El humor es muy útil a la hora de detectar los discursos de cartón piedra, toda la palabrería y la pompa que no tiene nada detrás. Por eso es tan fácil ridiculizar discursos de políticos, como cuando el dictador Franco hablaba de la unidad de destino en lo espiritual. El cómico detecta que detrás de toda esta palabrería no hay nada: son todo fachadas como las de algunos decorados de los westerns rodados en Almería.

La sátira no solo se divierte atacando el poder y las instituciones, sino también las tradiciones. Y lo hace jugando, pero también juzgando y faltando al respeto. Su objetivo no es ofender por ofender, sino mostrar las arbitrariedades de los sistemas que nos parecen normales y naturales. También de cualquier cosa que parezca una norma. Como escribe Eric Weitz, la comedia muestra antagonismo hacia las reglas y pone a prueba los límites de lo aceptado o lo aceptable en cada cultura. Pone a prueba incluso sus propios límites, los del humor, como luego veremos cuando hablemos del poshumor.

Lo habitual, teniendo en cuenta las características de la sátira, es que

se sientan más cómodos con ella los humoristas de izquierdas y que le parezca más graciosa al público también de izquierdas, ya que la izquierda tradicionalmente se ha caracterizado por cuestionar al poder y a las instituciones. Una persona progresista tiene menos problemas para reírse del patriotismo, de la iglesia, de la policía, de los jueces, de las leyes y del Gobierno, incluso aunque sea de los suyos e incluso aunque esta crítica sea más suave. Al menos, en principio. Por supuesto, esto no quiere decir que las personas conservadoras no tengan sentido del humor, solo que, por lo general, se encuentran menos cómodas con la sátira y el humor político y más a gusto con el escapismo absurdo de la otra generación del 27 o de Tip y Coll.

Veámoslo con un poco más de detalle aplicando las ideas de Jonathan Haidt en *La mente de los justos*, como hace también Alison Dagnes en su libro *A Conservative Walks Into a Bar*. Haidt estudió los valores morales siguiendo cinco ejes:

1. Cuidado / daño.
2. Justicia / engaño.
3. Lealtad / traición.
4. Autoridad / subversión.
5. Santidad / degradación.

Por lo general y de media, los progresistas están más preocupados por el eje del cuidado y por el de la justicia frente a los otros dos, mientras que en el caso de los conservadores sus preocupaciones se reparten de forma similar en los cinco ejes.

La clave de gran parte de la sátira está justamente aquí: la sátira ataca a la autoridad, sin preocuparse por lealtades de grupo y a menudo atacando valores e ideas que los conservadores consideran sagradas (o casi), como la patria, la religión o sus líderes. Las personas de izquierdas no se preocupan tanto por estos ejes y solo dan prioridad a los otros dos, así que no les cuesta reírse de temas que para las personas de derechas son importantes.

Como ejemplo podemos recordar el sketch de *El intermedio* en el que el humorista Dani Mateo simulaba sonarse la nariz por error con la bandera de España, para luego disculparse de forma exagerada. Quienes creen que la bandera es intocable (eje santidad / degradación) porque nos representa a todos (eje lealtad / traición) consideran que no se puede hacer humor usando la bandera, aunque realmente no sea sobre la bandera o aunque tratara del mejor chiste de la historia.

Esta situación además se retroalimenta: alguien que considera la

bandera como un símbolo intocable nunca considerará «gracioso» un chiste sobre ella, pero para un humorista satírico, resulta gracioso también que la gente se enfade cuando se le falta al respeto a una bandera, y es gracioso poner de manifiesto el espacio que hay entre el trozo de tela y los sentimientos que despierta. Un poco como cuando se volvieron a hacer chistes sobre Carrero Blanco porque alguien en la Audiencia Nacional creyó que era buena ide juzgar a una estudiante por trece tuits que no había leído nadie.

Y es que el humor en general y la sátira en particular a menudo se dirige hacia las cosas que nos parecen importantes para que nos preguntemos si realmente lo son tanto, si hay que darles tanta importancia o si todo eso no son, de nuevo decorados sin nada detrás. Incluso si la respuesta es que sí son cosas importantes, hay que sentirse cómodo en este espacio y estar dispuesto a reírse o, al menos, a poner en duda momentáneamente nuestros valores. Y, tradicionalmente, el progresismo ha estado más abierto a la crítica y a la discusión de las ideas, mientras que el conservadurismo se ha sentido más cómodo en un entorno estable y predecible. Al menos, en los tres ejes mencionados: santidad, lealtad, autoridad.

En los últimos años es donde han entrado en juego dentro del humor los otros dos ejes: el del cuidado y el de la justicia. La sátira se ha dirigido tradicionalmente hacia el poder y hacia las instituciones. Pero eso está cambiando, sobre todo desde 2016 y la campaña presidencial de Donald Trump, que recibió el apoyó memético de un ejército de tuiteros de la derecha que no han dudado en hacer chistes racistas o sexistas con el objetivo no tanto de reírse de negros y de mujeres (que también) como de molestar a unos izquierdistas que consideran que los ejes de los cuidados y de la justicia son demasiado importantes como para ser objeto de chistes. Para ellos, un chiste sobre una persona en situación de vulnerabilidad (por pertenecer a un colectivo tradicionalmente discriminado, por ejemplo) es equivalente a cuando Dani Mateo simula sonarse con una bandera. Se trata de una sátira que busca el escándalo y la ofensa política. Lo gracioso no es tanto reírse de los «mariquitas», como en los chistes de Arévalo de hace cuarenta años, sino reírse de quienes se escandalizan de los chistes de «mariquitas». Es un humor de reacción.

No es solo eso, claro. Pero también. Como explica la periodista irlandesa Angela Nagle en su libro *Muerte a los normies*, la derecha pasó a usar el arma principal de la contracultura de los sesenta, la transgresión, aprovechando los medios del siglo XXI. Su objetivo era (y es) maquillar el racismo y el machismo hasta hacerlos parecer originales

y modernos. Sus ideas no son nuevas, pero sí el lenguaje, heredado de foros como Reddit y 4Chan. Y ya sea deshumanizar a las mujeres o reírse de negros e inmigrantes, todo se hace por las risas. Cuando alguien se muestra dolido o airado, se redoblan estas burlas y se le echa en cara que no sea capaz de aguantar una broma.

También en España. En nuestro país, lo más parecido a la *alt-right* no es gran cosa: hablamos de los cuatro tuiteros del llamado «Twitter facha» y de un puñado de youtubers que les ríen las gracias a Vox y están enfadadísimos con los políticos, los partidos, los medios y los tuiteros de izquierdas. Estos grupos que se creen rompedores por defender ideas en peligro de extinción se dedican a importar y copiar los temas y las quejas de los estadounidenses, incluido el uso de la rana Pepe, un meme de origen blanco y del que se ha apropiado como símbolo memético la extrema derecha. La novedad es que están usando, al menos en parte, el humor. Esta derecha de cuarto sin ventilar en casa de los padres es heredera, como decíamos, de las redes estadounidenses y de su humor envuelto en varias capas de ironía. Se trataba, en su mayor parte, de provocaciones que sus autores excusaban alegando que «solo es una broma». Como cuando Milo Yiannopoulos, periodista del medio ultraderechista *Breitbart*, preguntó a sus seguidores si preferían tener cáncer o ser feministas.

Un meme en el que se mezclan Abascal, la rana Pepe y la versión española del eslogan con el que Trump ganó las elecciones en 2016.

El tono, descrito por Whitney Philips y Ryan M. Milner en su libro

The Ambivalent Internet (El internet ambivalente) hace que resulte difícil saber cuándo alguien habla en serio, cuándo está de broma o, como ocurre casi siempre, cuándo se dan las dos cosas a la vez. Además, estos chistes vienen casi siempre acompañados de insultos y acoso. Es decir, además de dar voz a ideas que nos pueden parecer cuestionables y que no siempre están dentro de los márgenes de la libertad de expresión (que no recoge injurias y calumnias), tiene el peligro de silenciar y excluir de ciertos espacios a voces que de por sí ya lo pueden tener difícil para llegar al debate público, como en el caso de las minorías.

Hablando de este tipo de sátira, me interesa subrayar que gran parte de la izquierda pica porque, como decíamos, en este momento considera sagrados e intocables ciertos temas, a veces cayendo en el error de que un chiste en el que aparece una persona homosexual o una mujer es un chiste homófobo o sexista. Y a veces ni se plantea la solución de ignorar las provocaciones y no caer en el escándalo que se busca desde otras posiciones, o, mejor aún, apropiarse de estos asuntos y aplicar una buena dosis de autoparodia, que puede actuar a modo de vacuna. Como hacía, por ejemplo, *El Mundo Today* con este titular: «Cancelan una merienda feminista porque no pueden abrir el bote de la mermelada». Aunque pueda haber alguien no muy avispado que se quede ahí, el titular no es, evidentemente, una burla a los límites del feminismo. Al contrario, es un juego con tópicos y estereotipos —además de con cierta transgresión, claro— que nos permite analizar precisamente cómo nos enfrentamos a estos mismos tópicos y estereotipos. Y podemos apreciar una distinción importante entre el humor de *El Mundo Today* y el de esta derecha con olor a Cheetos: el objetivo principal de *El Mundo Today* es hacer reír; el objetivo principal de la derecha de internet es simplemente provocar, la risa no es más que un efecto secundario.

HUMOR AL LÍMITE

Hemos empezado la tercera parte del libro hablando de cómo la sátira política encontró un hueco en los chistes populares. Era la única forma de compartir humor sobre temas que estaban vedados a la sátira. Y la cerraremos hablando de cómo los chistes populares también han sido el resquicio por el que se ha colado humor que difícilmente se habría podido publicar en revistas o se habría podido poner en escena en televisión. Me refiero a los que se centran en desgracias. Incluyendo atentados.

En este capítulo vamos a ir fuertes, así que comencemos con una advertencia: no pongo chistes sobre el 11S o sobre el 17A porque me parezcan graciosos; los pongo porque se contaron y compartieron, y porque explican cómo funciona el humor en situaciones que no son agradables y sobre temas terribles. No puedo simplemente obviarlos porque a mucha gente le parezcan de mal gusto. Sería como si un libro de historia del siglo XX se saltara la Segunda Guerra Mundial porque fueron años horribles.

—Oiga, ¿qué pasó entre 1939 y 1945? En esta página habla de los planes de Hitler y en la siguiente ya está muerto.
—Buf, fue algo muy desagradable. No quiere saberlo.
—Pero he comprado este libro para saberlo.
—Mire, acabó bien, quédese con eso.

Dicho lo cual, empecemos con un chiste viejo y relativamente inocuo:

—Disculpe, ¿dónde está el hospital para leprosos?
—[Después de hacer el gesto de señalar] Siga el dedo.

El especialista en folklore Alan Dundes estudió y analizó el humor como parte de la cultura popular. En su opinión, los chistes macabros son un ejemplo de cómo «la tragedia de una persona se puede convertir en un punto de proyección o catarsis de los miedos y ansiedades de los demás». Y añade: «La gente solo bromea acerca de lo que es más serio. Ese es el motivo por el que hay tantos chistes sobre la muerte o sobre estereotipos étnicos». Sin quitarle la razón a Dundes, tengo mis reservas con el «solo». Por supuesto, el humor es una forma de enfrentarnos a miedos y temores, pero no sirve *solo* para eso. Pero sí es cierto que «los

chistes no existen en el vacío, sino que encarnan o reflejan las preocupaciones de una sociedad». Si el humor fuera solo sobre cosas que no nos preocupan, no habría ningún conflicto. Y ha de haber un componente emocional, algo que nos haga sentir ligeramente intranquilos para reír. Incluso en el humor absurdo, aunque sea más anestesiado y, quizás, en menor medida.

Dundes repasa en *Cracking Jokes* ciclos de chistes sobre parapléjicos, bebés muertos y judíos. No se regodea en la transcripción de estos chistes ni le parece bien que supongan un escape a una agresión latente. Pero, como recuerda varias veces, los chistes a menudo son el reflejo de una cultura: «Si no nos gusta la imagen, no deberíamos culpar al espejo». «Eliminar el humor —incluso si esa censura fuera posible, que no lo es de ninguna manera— no eliminaría el problema». Pero los chistes sí nos pueden ayudar a indicar qué problemas hay en la sociedad e incluso ayudar a cambiarlos, como el sexismo, el racismo y el miedo a nuevas enfermedades. Por ejemplo, los chistes sobre la lepra que repuntaron coincidiendo con la llegada del sida.[1]

Todo esto es una introducción para meternos en un tema escabroso que, insisto, no vamos a disfrutar, pero que es interesante para saber cómo funciona el humor macabro y para repasar el humor en momentos duros de nuestra historia reciente. La pregunta de la que vamos a partir es la siguiente (allá va): ¿Por qué no hubo chistes sobre el 11M?

Ya os dije que íbamos a ir fuertes.

Por supuesto, el 11 de marzo de 2004 y los días siguientes nadie echó de menos ninguna gracieta sobre el terrorismo. Pero eso no quita que sea extraño que no haya circulado ninguna. Ha habido chistes sobre víctimas del terrorismo durante la democracia, como Irene Villa y Miguel Ángel Blanco. Ejemplo:

El asesino de Miguel Ángel Blanco lo está llevando por el bosque y la víctima dice:
—Qué oscuro está esto, ¿no? Qué miedo, se oyen hasta los búhos. Y eso que hay luna llena... Peor aún, por los lobos...
—Calla ya, cabrón, que yo me tengo que volver solo.

El chiste ni siquiera era nuevo: durante la Guerra Civil se contaba con un paseíllo. Y en América se cuenta con una niña y un violador. Es decir, nos guste o no, nos parezca permisible o una abominación moral, no hay temas vedados al humor.

Tampoco podemos decir que solo haya chistes con catástrofes de una sola víctima: uno de los ciclos de chistes de desastres más estudiados fue

el que tuvo lugar tras el accidente del Challenger en 1986, en el que murieron siete astronautas en una explosión del transbordador nada más despegar. En «*Humor in anthropology and folklore*», Elliott Oring explica cómo muchos estudiosos del humor recordaron que estos chistes a menudo funcionan como «mecanismo para lidiar con la tragedia y para distanciarse del desastre». El humor nos ayuda a gestionar asuntos emocionalmente difíciles, aunque no siempre y no a todo el mundo. Son, como dice Dundes, un mecanismo colectivo de higiene mental defensiva.

Pero Oring añade que en el caso del Challenger se sumaba otro aspecto: en televisión se vieron las imágenes de la explosión, pero jamás se habló «del trauma y la mutilación de los cuerpos de los astronautas». Se intentó definir cómo se tenía que hablar del desastre y qué se tenía que decir. Hubo además una sobreactuación en los medios de comunicación que incluyó a presentadores de noticias recitando poemas.

La reacción del público fue usar los chistes como una herramienta para tocar un tema tabú, en respuesta a un discurso mediático que decía a los estadounidenses cuál era la forma correcta de sentirse y que obviaba los aspectos más crudos del desastre.

Los chistes aparecieron dos semanas después del accidente, incluyendo un acrónimo de la NASA (Need Another Seven Astronauts: Necesitamos Otros Siete Astronautas) y las últimas palabras de Christa McAuliffe, («¿para qué sirve este botón?»). McAuliffe, una de las dos mujeres a bordo, no era piloto ni ingeniera: era maestra de escuela y fue seleccionada de entre once mil maestros aspirantes en un programa del Gobierno estadounidense para llevar a un profe al espacio. Poco después, estos chistes se vieron reemplazados por otros más macabros, en un ciclo que duró en torno a un mes: «¿Dónde pasará sus vacaciones Christa McAuliffe? Por toda Florida».

Pasemos ahora al 11S. Conan O'Brien tardó dos semanas en volver a la televisión con su *late night* y después pasó otras dos semanas sin empezar con su monólogo. Jay Leno no volvió a contar chistes de Bush hasta un par de meses después de los ataques. Cuando lo hizo, se defendió airosamente del silencio incómodo con un «chicos, si no os reís de este chiste, esto significa que los terroristas han ganado».[2]

Otro ejemplo muy conocido el de *The Onion*, una revista satírica estadounidense que tiene más de treinta años de historia. *El Mundo Today* es el *The Onion* español, para que nos entendamos. En 2001 esta revista publicó un especial sobre el 11S. Y era un especial de humor. Obviamente, no hizo chistes sobre los muertos. Pero sí presentó a los terroristas como idiotas, con titulares como «Los terroristas se sorprenden al encontrarse en el infierno» y «Dios, furibundo, aclara el

mandamiento de "no matarás"». La revista recibió miles de correos electrónicos de agradecimiento. Este ejemplo no solo ayuda a entender por qué el humor nos ayuda a enfrentarnos con el absurdo, sino que además contradice en parte la máxima de que hace falta que pase tiempo antes de hacer un chiste sobre una tragedia: todo esto se publicó el 27 de septiembre de 2001, poco más de dos semanas tras los atentados.

NEWS

Hugging Up 76,000 Percent

Jerry Falwell: Is That Guy A Dick Or What?

Rest Of Country Temporarily Feels Deep Affection For New York

Massive Attack On Pentagon Page 14 News

STATshot

the ONION

VOLUME 37 ISSUE 34 — AMERICA'S FINEST NEWS SOURCE™ — 27 SEPTEMBER–3 OCTOBER 2001

SPECIAL REPORT

American Life Turns Into Bad Jerry Bruckheimer Movie

U.S. Vows To Defeat Whoever It Is We're At War With

HOLY FUCKING SHIT

Attack On America

Not Knowing What Else To Do, Woman Bakes American-Flag Cake

Hijackers Surprised To Find Selves In Hell

'We Expected Eternal Paradise For This,' Say Suicide Bombers

La portada de *The Onion* tras el 11S.

Pero aparte de los chistes de cómicos profesionales, también se compartieron chistes populares y de un gusto discutible, sobre todo en internet, gracias a foros y a correos electrónicos. Como escribe Christie Davies, los chistes comienzan «horas o incluso minutos después de la presentación melodramática del desastre en televisión, incrementan su número rápidamente, llegan a un pico dos semanas más tarde y después dejan de crearse nuevos chistes, llevando el ciclo no a su fin, pero sí a una meseta».

Davies escribía esto un par de años después del 11S y es más que

probable que las redes sociales hayan acelerado estos ritmos, del mismo modo que foros y correos electrónicos aceleraron los ritmos anteriores: en 1986 se registraron cincuenta chistes sobre el Challenger, récord hasta entonces en los ciclos de chistes de desastres; en 1998 y ya con internet bastante extendido, la muerte de Lady Di provocó más de trescientos chistes diferentes; en 2020 resulta difícil pensar en contar todos los chistes que se han escrito y compartido solo en Twitter sobre el coronavirus.

Para Davies y Oring, el humor surge como respuesta al discurso hegemónico de los medios y, sobre todo, de la televisión, que ofrecía, escribe Davies, «una nueva forma de informar sobre desastres, en la que la audiencia no puede evitar la presión intrusiva de las imágenes dominantes, combinada con el comentario insistentemente moralista acerca de cómo se debe sentir». Estos desastres, que además se narraban entre bloques de publicidad y poco antes o después de alguna película o serie, se convertían por este tratamiento en productos mediáticos «y, por tanto, en un tema adecuado para chistes». No son muestras de insensibilidad, sino una respuesta a la retórica obligatoria del discurso de medios y políticos, además de la necesidad de gestionar sentimientos como el miedo y el horror, y, también, del habitual juego con lo prohibido, con lo que no se debe decir. Como escribe Bill Ellis en un análisis de los chistes sobre el 11S, estas muestras de humor señalan el momento en el que los estadounidenses estaban preparados para recuperar el control de las imágenes del desastre y seguir y finalizar su proceso de duelo.

Por supuesto, que este humor surja como respuesta colectiva a un mensaje hegemónico no significa que a todo el mundo le guste: Ellis recoge también las respuestas airadas a estos chistes. Además, en Estados Unidos se vieron rápidamente sustituidos por un ciclo de chistes patrióticos sobre y contra Osama Bin Laden, incluyendo imágenes (como una propuesta para levantar cinco torres como las del World Trade Center, pero imitando un puño que muestra el dedo corazón) y un falso discurso de George W. Bush con intenciones satíricas que amenazaba con convertir Afganistán en «una enorme caja de arena para gatos».

Y ahora, por fin, llegamos al 11M en España, aunque creo que ya se puede intuir por dónde irá la respuesta. La crueldad del atentado y su proximidad no explican por qué no circularon chistes sobre él: los hemos visto en otros atentados y en países que han sido víctimas de ataques similares. Lo que no hubo en España fue un discurso hegemónico sostenido en el tiempo sobre la respuesta emocional que se

suponía que debíamos tener. Y no lo hubo porque el mismo día de los asesinatos este mensaje hegemónico se vio quebrado por las dudas acerca de la autoría, ya que el Gobierno de José María Aznar mantenía abierta la posibilidad de que fuera ETA y una gran parte de la ciudadanía creía que lo hacía solo para que su partido no se viera perjudicado en las elecciones del 14 de marzo. El humor no tuvo que responder al discurso mediático, cubriendo sus huecos, sino que podía surgir en forma de sátira hacia la actitud del Gobierno, y hacerlo además de forma abierta en publicaciones como periódicos, revistas, programas de televisión y blogs, y no refugiándose en chistes compartidos de forma oral o en internet, al margen del discurso público y publicado.

De hecho, el único chiste popular que conozco más o menos referido al 11M es sobre el resultado de las elecciones, y es el que dice que Zapatero es el único presidente que llegó en tren a la Moncloa. Y se puede entender, precisamente, como una respuesta al discurso hegemónico posterior al atentado: un gran porcentaje de ciudadanos, medios, analistas y humoristas satíricos coincidían en que Zapatero había ganado las elecciones porque el Gobierno de Aznar había mentido. Pero los chistes, como veíamos, sirven para colar otras impresiones, emociones o puntos de vista que no se pueden decir en voz alta, como, en este caso, que Zapatero se había beneficiado del atentado. Hay que añadir que, por supuesto, que algo no se pueda decir en voz alta no significa que sea una verdad silenciada. También puede ser, como en este caso, una muestra de impotencia.

Volviendo a la pregunta inicial, el humor ayuda a gestionar traumas y momentos duros por los que pasamos como sociedad. Y, además, tiende a surgir en forma de chiste cuando hay un mensaje impuesto por los medios, pero hay otras emociones que manifestar, lo cual es normal ante este tipo de situaciones porque no se viven ni se procesan siempre de la misma manera por todo el mundo.

Esta explicación no es perfecta: no da cuenta de por qué, por ejemplo, tampoco hubo chistes sobre el atentado del Hipercor de 1987. Y ayuda a entender por qué los hubo años más tarde con el atentado en las Ramblas de Barcelona, pero no da cuenta de todo el fenómeno. En este caso, los chistes fueron bastante diferentes. Porque, aunque pueda resultar extraño, los chistes de desastres también pueden tomar otro cariz más agradable, aunque casi parezca una blasfemia usar este adjetivo en este contexto. Recordemos una vez más que el humor negro no es una muestra de insensibilidad, al menos no siempre; al contrario, nos ayuda a gestionar emociones muy complejas y difíciles de sobrellevar.[3] Como veremos en las siguientes páginas.

1 Aclaro que esta última interpretación es mía y no de Dundes.

2 Kliph Nesteroff, 2015.

3 He analizado antes los chistes sobre el 17A en *¿Está bien pegar a un nazi?* (2019), centrándome sobre todo en su vertiente ética.

TODOS CONTRA EL HIJO DE LA TOMASA

Una semana después de los atentados de Barcelona y Cambrils del 17 de agosto de 2017, el ISIS envió un vídeo en el que se veía a un terrorista barbudo celebrando lo ocurrido y lanzando amenazas en un español con un fuerte acento. El terrorista que lanzaba de este mensaje era Abu Lais Al Qurdubi, es decir, Abu Lais «el Cordobés». El apodo y el hecho de que su madre fuera una española llamada Tomasa llevó a que «el hijo de la Tomasa» protagonizara toda clase de chistes y montajes en Twitter: se le puso con el decorado de *First Dates* (un programa de televisión de citas a ciegas), se le añadió un donut en el dedo que usaba para amenazar, *El Mundo Today* lo llamó «el influencer del ISIS»…

Algunos de los tuits dedicados al hijo de la Tomasa.

En este caso, se cumplía otra función habitual del humor: unirnos contra el otro. A menudo, esto es negativo. Como hemos visto, es lo que ocurre en los chistes sobre extranjeros, gitanos, negros, homosexuales, mujeres y en el acoso escolar, por citar unos cuantos ejemplos. Es decir, puede ser excluyente. Pero también tiene a menudo una función cohesionadora positiva. Como escribe Roger Scruton, el humor nos ayuda a superar el aislamiento y nos hace fuertes frente a la desesperación. Además, en el caso del hijo de la Tomasa, nadie se reía de las víctimas, sino de un terrorista que amenazaba con vengar los crímenes de la Inquisición española, que fue abolida en 1834. Es como si un marqués retara en duelo a Emmanuel Macron porque durante la Revolución francesa le cortaron la cabeza a uno de sus antepasados.

Otro caso que muestra la complejidad del humor negro son los chistes sobre la pandemia de covid-19. Han muerto decenas de miles de personas en España y los años 2020 y 2021 han sido durísimos para mucha gente que ha enfermado, ha perdido a seres queridos, no ha podido ver a amigos y familiares durante meses y ha perdido su trabajo.

Pero aun así, en Twitter, en Instagram, en la tele se han contado chistes sobre la pandemia. Esta misma editorial, Arpa, ha publicado un libro firmado por la cuenta de Twitter del coronavirus, *Cómo acabar sigilosamente con la humanidad*, pero hay miles de ejemplos. La cómica Paula Pía tuiteaba: «¿Sabéis cuando llevas varias cosas en las manos, se te cae una, al ir a recogerla se te caen otras dos, al ir a por esas se caen otras tres y así todo el rato? Pues creo que eso es 2020». Cuando llegaron las vacunas, muchos bromearon sobre cómo Bill Gates estaba ya controlando a decenas de ancianos, en una clara burla a las conspiranoias más demenciales sobre estas inyecciones. Y por móvil han llegado memes, pantallazos de tuits, vídeos... En algunos casos incluso creando nuevas estrellas, como ocurrió con Martita de Graná, gracias a sus vídeos sobre el confinamiento.

El humor también es una estrategia para soportar la incertidumbre y para hacer cada vez más familiar lo incierto y lo extraño. Reímos de lo que nos pone nerviosos, de lo que nos causa cierta incomodidad. Nos ayuda a encontrar a gente que está en una situación similar a la nuestra. Que lo pasó mal con el confinamiento o que tiene miedo a la enfermedad, por ejemplo. Es decir, nos sirve para ayudarnos a buscar una especie de pequeños grupos de apoyo que nos animan frente a esta adversidad porque a menudo, el humor compartido nos permite expresar lo que no nos atrevemos a decir, por miedo, vergüenza o inseguridad.

El neurocientífico Scott Weems escribe que casi nunca reímos por

crueldad, sino porque estos chistes provocan «reacciones emocionales complejas» que incluso pueden ser contradictorias. Cuando nos reímos del coronavirus, estamos liberando tensión e intentando relajarnos, y también estamos intentando poner en perspectiva nuestras preocupaciones. Nos vemos desde fuera y nos podemos enfrentar a nuestras emociones,[1] a lo que ayuda la ya mencionada distancia emocional de John Morreall.[2] Nos vemos de lejos, como si fuéramos alienígenas que acaban de aterrizar en este planeta o un Gulliver recién llegado a un país del que no entiende nada. ¿Por qué acumulamos papel higiénico? ¿Alguien ha encontrado mascarillas? Y ahora que tenemos mascarillas, ¿por qué hay gente que las lleva en el codo en lugar de en la cara? ¿Tienen branquias en los brazos?

De hecho, Weems también cita estudios que muestran que la risa puede ayudarnos a lidiar con las dificultades: las personas que las sobrellevan mejor —sean discapacidades o muertes cercanas, por citar dos ejemplos estudiados— suelen mostrar también una mayor tendencia a usar el humor como mecanismo de superación. La risa no banaliza, sino que nos ayuda a enfrentarnos a los asuntos más serios, más graves y que más miedo nos dan. Como la muerte. Incluida la muerte de la tercera parte del libro.

1 Scott Weems, 2014.

2 John Morreall, 2009.

4
DEL CHISTE AL MEME

¿TE SABES EL DEL ABDERITA QUE VA A CORTARSE EL PELO?

—¿Cómo quiere que le corte el pelo?
—En silencio.

Es muy posible que el lector conozca el chiste. Quizá lo ha leído en Twitter, donde aún se cuenta, en ocasiones incluso colándolo como una anécdota real. Mi abuelo o el tío de un amigo se lo decía a su peluquero, etcétera. Igual se lo dijo, no seré yo quien lo niegue. Pero tanto estos tuiteros como sus familiares están repitiendo un chiste muy viejo. Viejísimo. Tiene, como mínimo, unos mil seiscientos años.

Forma parte del *Philogelos*, que se puede traducir como «el amante de la risa» y que es una antología de 265 chistes reunidos en un manuscrito del siglo IV o V. Está en griego, pero, como explica la historiadora Mary Beard en *Laughter in Ancient Rome* se trata de un texto romano, con referencias a «sitios y culturas del mediterráneo grecorromano» y «referencias veladas a personajes del final de la República o el inicio del Imperio».

De hecho y según Beard, Roma y (en parte) el *Philogelos*, suponen el nacimiento del chiste tal y como lo entendemos hoy en día: una historia anónima, humorística y que circula de forma oral. Se compone de un planteamiento, donde se muestra la escena, y un remate, un final cómico que subvierte las expectativas de este planteamiento.

En el caso del *Philogelos*, el contexto cultural ha cambiado lo suficiente como para que algunos chistes no nos hagan tanta gracia. Por ejemplo, hay chistes sobre lechugas que solo se entienden si sabemos que la lechuga se consideraba un afrodisiaco.

La mayoría de las historias del *Philogelos* están protagonizados por una galería de personajes recurrentes. Algunos de ellos siguen siendo objeto de historias en la actualidad. Hay chistes sobre esposas, por ejemplo:

Un tipo le dice a su amigo, para molestarlo: «Me acosté con tu mujer anoche». A lo que el amigo contesta: «Yo soy su marido y tengo que hacerlo, pero tú, ¿qué excusa tienes?».

Por cierto, este chiste lo contaba el humorista estadounidense Milton Berle en pleno siglo XX, según recogen Jimmy Carr y Lucy Greeves en

su libro *Only Joking*.

También hay chistes de borrachos:

Un tipo está abroncando a un borracho porque pierde toda noción de la realidad cuando bebe más de la cuenta. A lo que su amigo le contesta, indignado: «Mira quién habla... El tipo que tiene dos cabezas».

Los hay sobre abderitas, los leperos de los atenienses. De hecho, se trata del segundo grupo de chistes más numerosos, con sesenta historias dedicadas a ellos o a los habitantes de Sidón y Cime, de fama similar. Es decir, casi una cuarta parte.

Un abderita ve a un eunuco hablando con una mujer y le pregunta si es su esposa. El hombre le responde que es un eunuco y que no puede casarse. «Ah, entonces es tu hija», le dice.

Y hay chistes sobre halitosis, un asunto prácticamente olvidado hoy en día. Estos chistes dan muestra de un pequeño drama por el que debían pasar a menudo los romanos:

Un hombre con mal aliento decide suicidarse. Así que se envuelve la cabeza hasta que se asfixia.

El grupo más numeroso de chistes son los que protagonizan los *scholastikos*, un término de difícil traducción. Beard opta por *egghead* (intelectual o sabiondo, en tono despectivo), aunque otros prefieren estudiante tonto, pedante o incluso profesor despistado.

Un sabiondo vio un pozo muy profundo en su condado y preguntó si el agua estaba buena. El campesino le dijo que sí, que sus padres solían beber de ese pozo. El sabiondo exclamó: «¡Qué largos debían ser sus cuellos si podían beber de un pozo tan profundo!».

No se trata de chistes propiamente «de tontos», sino de burlas a gente que usa un pensamiento tan lógico y tan aparentemente correcto que llega al absurdo, un poco como el chiste de Tono que abre el libro o el de la primera portada de *La Codorniz*. Según recoge Beard, un cómico funciona en ocasiones como un antropólogo doméstico que pone de manifiesto lo mucho que falla lo que habitualmente consideramos como sentido común. Y, por este motivo y en su opinión, los chistes sobre sabiondos del *Philogelos* son los que mejor funcionan en la actualidad.

Un sabiondo se cruza con un conocido y le pregunta: «¿Quién murió, tu hermano

gemelo o tú?».

Como se puede ver, los chistes de los romanos, incluso los que no entendemos, giraban en torno a temas que nos resultan familiares: el sexo, la escatología, las relaciones personales, la estupidez ajena… Incluso los chistes que nos parecen más marcianos tienen sentido cuando pensamos en cuál podría ser su equivalencia actual: un chiste de lechuga podría ser un chiste sobre el Viagra de hace un par de décadas o incluso uno sobre el Satisfyer de hace un par de años, por ejemplo.

En *Confronting the Classics*, Beard va más allá: no entendemos estos chistes grecorromanos solo porque su humor recurra a temas universales y a ese juego cerca de límites y tabúes que nos pone ligeramente intranquilos, sino porque la civilización occidental es en gran parte heredera de la romana. Nos seguimos riendo de estos chistes y de chistes parecidos porque «de ellos hemos aprendido lo que es "reírse de chistes"». Con diferencias, claro: en el *Philogelos* los protagonistas son hombres libres y prácticamente no aparecen ni mujeres, ni niños, ni esclavos.

Beard subraya que no se puede hablar de un «primer chiste de la historia», ya que siempre ha habido comentarios graciosos, epigramas, fábulas e incluso pintadas en la pared. Según el mito, los chistes fueron inventados por el héroe griego Palamedes, uno de los pocos que venció a Ulises en una batalla de ingenio, escribe Jim Holt en *Stop Me If You've Heard This*. Holt también explica que había en Atenas un club llamado el Grupo de los Sesenta, «que se reunía en el Templo de Heracles para intercambiar ocurrencias, y se cuenta que Filipo de Macedonia pagó muy bien para que le pusieran los chistes por escrito». Este volumen se ha perdido, igual que los libros de bromas a los que se refiere Plauto en algunas de sus obras o el volumen de ciento cincuenta chistes compilado por Meliso, profesor de Augusto, y del que habla Suetonio.

Es interesante hacer notar que el chiste queda casi olvidado durante la Edad Media, sustituido por cuentos satíricos, humorísticos y eróticos, muchos de ellos de origen árabe y que se pueden rastrear hasta el *Decamerón*. Vuelve con el Renacimiento, gracias sobre todo a Poggio Bracciolini (1380-1459), secretario papal, humanista, satirista y recopilador del *Liber Facetarium* (1451), considerado el primer libro de chistes modernos, que llegarían a España como *Libros de Facecias*. Muchos de los temas siguen manteniéndose, recoge Holt: «Hay chistes de gordos, de borrachos, de erecciones y de pedos». En algunos textos que ahora consideramos clásicos se recogen estas facecias e historias populares. Como en la obra de Mateo Alemán, Lope de Vega, Cervantes

y Quevedo, que incluye este pequeño protochiste sobre catalanes en su *La rebelión de Barcelona*:[1]

Son los catalanes el ladrón de tres manos, que para robar en las iglesias, hincado de rodillas, juntaba con la izquierda otra de palo, y en tanto que viéndole puestas las dos manos, le juzgaban devoto, robaba con la derecha.

Como ya hemos visto e iremos viendo en las siguientes páginas, el chiste vive un renacimiento a partir del siglo XX, como herramienta de trabajo básica para los cómicos y como producto de consumo en casetes de gasolineras, libros y concursos televisivos. Pero poco a poco dejará de ser una cápsula cómica que circula sin que se conozca el autor para pasar a ser una pieza cultural con autor conocido, ya sea un cómico famoso o una cuenta popular en Twitter.

1 Maxime Chevalier, «Cuentecillos y chistes populares en la obra de Quevedo».

LOS CHISTES DE LEPEROS. Y DE BELGAS. Y DE IRLANDESES. Y DE POLACOS

El peor accidente aéreo de Lepe ocurrió esta mañana cuando una avioneta biplaza se estrelló en un cementerio. Se han recuperado 2.826 cuerpos hasta el momento, pero se espera que la cifra aumente durante las excavaciones.

En 1974 el sociólogo británico Christie Davies comentó durante una clase en la India que en Inglaterra se suelen hacer chistes sobre la estupidez de los irlandeses. Los estudiantes le dijeron que en la India esos chistes se cuentan sobre los sikhs. Davies se puso a investigar y vio que el modelo se repetía en casi todo el mundo, con pocas excepciones, como Japón. Y, como acabamos de ver, no son chistes que entonces fueran nuevos y se acabaran de poner de moda: los griegos del Imperio romano los contaban con los abderitas.

Según recoge Davies en su libro *Jokes and Targets*, en Estados Unidos se cuentan chistes de polacos. En Canadá, las bromas son con los habitantes de Newfoundland. En México, con los yucatecos (y con los españoles, claro, llamándolos «gallegos», como ocurre en gran parte de América). En Francia, con los belgas y con los francófonos suizos. En Alemania, con los de Frisia Oriental. En Italia, con los italianos del sur. En Suecia, con los finlandeses. En Tayikistán, con los uzbekos. En Brasil, con los portugueses. En Irán, con los de Rasht. En Nigeria, con los hausas. En el Reino Unido, con los irlandeses. En Australia, con los tasmanos (y con los irlandeses). En Nueva Zelanda, con los maoríes y con los habitantes de West Coast, aparte de (qué manía) con los irlandeses. En Irlanda, también con los irlandeses, pero solo con los de Kerry.

Y en España, con los leperos. Y, más recientemente, con los murcianos, aunque con bastantes cambios, como veremos.

Muchos de estos chistes son además intercambiables, como el ejemplo que encabeza este artículo y que en *Only Joking*, un libro sobre el humor del cómico Jimmy Carr y de la escritora Lucy Greeves, se cuenta sobre «el peor accidente aéreo de Irlanda». Buscando en internet es fácil encontrar versiones con leperos, con polacos y con belgas. No basta con traducir el chiste, hay que hacerlo próximo, cercano. Es decir, hacerlo más nuestro, más privado. Es algo habitual en los chistes: queremos pensar que el humor cambia mucho de país a país, incluso de

región a región, pero estas variaciones son mucho más limitadas de lo que creemos y a menudo contamos el mismo chiste con pequeñas adaptaciones locales. Lo hemos visto con los chistes de dictadores, lo veremos con los de tacaños y lo estamos viendo con los de Lepe, pero podemos nombrar más ejemplos, como los chistes de Jaimito en España, little Johnny en los países anglosajones, Pierino en Italia, Jantje en Países Bajos, Jasio en Polonia…

Volviendo a Lepe, según Davies, estos «chistes de estupidez» (así los llama: *stupidity jokes*) no son peligrosos ni ofensivos: no hay correlación entre el número de chistes que se cuenta sobre un grupo y el estado real de las relaciones con esta gente. Por ejemplo, no hubo chistes sobre los japoneses en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, a pesar de que muchos fueron llevados a campos de concentración. Y al revés, los polacos son el blanco de muchos chistes en el mismo país y nunca ha habido conflictos graves con ellos.

Como escribe Scott Weems en *¡Ja! La ciencia de cuándo nos reímos y por qué*, estos chistes no se cuentan acerca de «los grupos que menos gustan en el seno de esta cultura, sino sobre los que están justo fuera de la corriente convencional principal», sin llegar a considerarse «tan diferentes como para suponer un peligro real a las normas culturales existentes». Nos reímos de quienes son «solo un poco diferentes», con el objetivo de «intentar calmar el estrés y la ansiedad asociada con vivir en una sociedad plural». Por ejemplo, en Estados Unidos se hacen con inmigrantes (polacos), en Francia se hacen con los vecinos (belgas) y en Alemania con la periferia (Frisia). En palabras de Davies, el objeto de los chistes es «un espejo distorsionado de nosotros mismos». Y no, nadie ha creído nunca en serio que los habitantes de Lepe son tontos.

En todo caso, no está claro por qué a finales de los ochenta y principios de los noventa contamos chistes de Lepe y no de otro municipio. Se suele citar la popularidad de un humorista de los años treinta (José Álvares Jáudenes, apodado Lepe) y también la influencia de Guillermo Summers, que veraneaba en la localidad y contribuyó a popularizar el sentido del humor de sus habitantes, contando anécdotas del pueblo. Al menos es probable que Summers ayudara a que Lepe se impusiera a otras propuestas regionales que no salieron de su ámbito de influencia: por ejemplo, en Canarias, los chistes son de La Gomera y en Castilla-La Mancha, de Tomelloso.[1]

Si hacemos caso a Davies, merece la pena recordar que a menudo los chistes se hacen a costa de la periferia rural, ahondando en estereotipos como la tranquilidad de sus habitantes y la cultura tradicional. Quizá solo sea la evolución de los chistes sobre andaluces, o quizás habría que

señalar que Lepe es un municipio de economía próspera, que gracias al cultivo de la fruta creció mucho y muy rápido en los años ochenta y noventa, precisamente cuando se popularizaron estos chistes en toda España. Es decir, en cierto modo, los leperos fueron unos recién llegados. No olvidemos que con estos chistes se intenta hacer frente al miedo a los nuevos. Se les tilda de tontos o brutos para intentar convencernos de que su éxito en realidad no es posible y, por tanto, no suponen una amenaza.

A pesar de eso, los leperos no suelen ofenderse por estos chistes. Al contrario, Izquierda Unida llevó al parlamento andaluz una propuesta para declararlos Bien de Interés Cultural. Y en *Mirth of the Nations*, Davies apunta que estas bromas ayudan a los leperos de todo el mundo a ser vistos «como personas alegres y encantadoras». Por supuesto, que ocurra a menudo no significa que ocurra siempre: seguro que más de un lepero los considera ofensivos y de mal gusto o, como mínimo, acabó hasta el gorro de ellos. Por cierto, todos los leperos usan gorro o boina porque es funda-mental.

Otros chistes regionales son los de tacaños, que en España se cuentan con catalanes:

¿Cómo se inventó el hilo de cobre? Dos catalanes se encontraron una peseta y se pusieron a estirar cada uno por su lado.

Estos chistes sobre la tacañería también son casi universales. En este caso, explica Davies, la burla no es hacia la estupidez, sino sobre la inteligencia aplicada a fines puramente materiales. En casi todos los países anglosajones, son sobre escoceses y judíos; en México, a costa de los regiomontanos (habitantes de Monterrey); en Alemania, de los suabos; en Italia, de los milaneses; en Grecia, Irán y Bulgaria, de los armenios; en India, de los gujaratis y sindis, y en Nueva Zelanda, además de sobre escoceses y judíos, a costa de los holandeses.

Y, una vez más, son fácilmente traducibles y exportables como se puede ver en este ejemplo extraído de *Only Joking*, de Carr y Greeves:

Después de una larga y provechosa vida, Angus falleció. Su viuda, llamó al periódico local, The Scotsman, para publicar una esquela. La mujer preguntó por precios y optó por un breve mensaje: «Angus murió». El empleado del periódico le dijo que por el mismo precio podía publicar hasta cinco palabras. «Bien. Entonces pon: Angus murió. Volvo en venta».

Es probable que el lector lo conozca con un catalán y un Opel Corsa.

Davies no distingue entre astucia y tacañería, y es cierto que muchas veces se solapan ambos términos. El escocés que aprovecha para vender

su coche no solo está siendo tacaño, sino también astuto. Lo mismo en el caso del escocés que está leyendo y cada poco tiempo apaga y vuelve a encender la luz: «¡Puedo pasar página a oscuras!». Está siempre pensando en cómo acumular más dinero y no puede disfrutar lo que ha conseguido, escribe el sociólogo, pero sí disfruta de lo que en su cabeza es una idea brillante.

Para Davies, que se centra sobre todo en chistes de escoceses y de judíos, el humor que se dirige a estos grupos de tacaños es sobre comunidades o regiones que están perfectamente integradas, pero que se siguen viendo extrañas o particulares, que también forman parte de la periferia cultural (no hay chistes sobre parisinos, neoyorquinos o berlineses tacaños). Estas regiones están asociadas desde antes de los chistes con el estereotipo de la tacañería, y les ha ido bien a pesar de haber empezado desde una posición difícil gracias tanto a su espíritu ahorrador (por decirlo suavemente) como a su trabajo.

Igual que los de Lepe, los chistes sobre catalanes no son particularmente ofensivos, al menos según Davies. Ayudan a manejar ciertas inseguridades, sobre todo al compararse con otros grupos a los que en principio les ha ido mejor, pero no reflejan un conflicto grave o violento.[2] Aunque esto se puede poner muy en duda cuando hablamos de los judíos.

1 «¿Cómo se originaron los chistes de Lepe?». En *Huelva buenas noticias* (15 de octubre de 2015).

2 Es posible que alguien piense que esto es discutible. Pero ese tipo de humor se escapa del ámbito de este libro.

EL CICLO MURCIANO DEL HUMOR

El primer artículo publicado en *El Mundo Today* con la etiqueta «Murcia» es de julio de 2009 y lleva por título «Dona toda su sangre a la Cruz Roja»:[1] la culpa fue suya por no decir «basta». Desde entonces se han publicado titulares como «El ejército acude a Murcia para ver si aún vive gente allí»[2] y «España intenta ceder Murcia al Reino Unido haciéndola pasar por Gibraltar».[3] Desde hace unos años, Murcia ha ocupado en el imaginario colectivo el lugar de Lepe, aunque sea con muchísimas diferencias y alejándose de los chistes típicos de vecinos poco avispados.

Hay que apuntar que los chistes tradicionalmente funcionan por los llamados «ciclos». Quien estuviera vivo a finales de los ochenta y principios de los noventa, y viviera de primera mano la moda de los chistes de Lepe, lo pudo ver claramente: de repente se empezaron a contar chistes de Lepe y nadie sabía por qué. Llegó un punto en el que había chistes de Lepe por todas partes: los contaban cómicos en la tele, se escribían reportajes en prensa, se publicaban libros como *Los mejores chistes de Lepe* o *400 chistes de Lepe* y luego desaparecieron de forma bastante brusca. Ha habido muchos ciclos de chistes y los de Lepe no son una rareza: los que hemos visto de dictadores o sobre el pobre Fernando Morán, a los que podemos añadir los de leprosos, los de suegras o los de argentinos, por poner tres ejemplos completamente diferentes.

A veces vienen determinados por factores políticos o sociológicos, y otras su origen es más oscuro, hasta el punto de que Alan Dundes los relaciona con temas de los que no se puede hablar abiertamente, como ya hemos apuntado. En cualquier caso, el funcionamiento de los ciclos de chistes es muy parecido al de los memes. Porque, en fin, los chistes que se contaban en el recreo o en la barra de un bar también son memes. Incluso son memes las muletillas, como las de los cómicos del *Un, dos, tres*; el «no siento las piernas» del Rambo de Santiago Urrialde en *Esta noche cruzamos el Mississipi*; el «qué mala suerte», del Pepe Gáfez de Alfonso Arús en *Al ataque*; *el cuñaaaao*, del Risitas (y su cuñado, claro) en *Ratones coloraos*…

Como escribe Delia Rodríguez en su libro *Memecracia: los virales que nos gobiernan*, los memes son «ideas que saltan de mente en mente». El concepto lo acuñó el zoólogo Richard Dawkins en su libro *El*

gen egoísta, publicado en 1976, treinta años antes de Twitter. Según explicaba, el meme sería el equivalente cultural al gen, es decir, una unidad de transmisión cultural que permite que las ideas se propaguen por imitación.

Por ejemplo, Dawkins habla de «tonadas o sones, ideas, consignas, modas en cuanto a vestimenta, formas de fabricar vasijas o de construir arcos». Rodríguez actualiza esos ejemplos y explica que también son memes las canciones de Pitbull, la idea de que hay que comprar un piso cuando se llega a una edad e incluso las instrucciones para fabricar armas con una impesora 3D. Y, añado, memes son también los chistes de Lepe, o que todos nos pusiéramos a jugar a canicas en el patio o a hacer la colección de cromos de *Monstruos*, o que quisiéramos imitar al señor Barragán. Y, ya en este siglo, las bromas de WhatsApp de «Paquirrín se ha unido al grupo», jugar al *Among Us* y saludarnos con el codo en tiempos de pandemia.

A pesar de que a algunos les parece que usar el término meme para los chistecitos previos y posteriores a internet supone devaluar el término, Dawkins no tiene ningún problema con esta aplicación. En una entrevista concedida a *Wired*[4] explicaba que en su libro usó «la metáfora de un virus» al hablar de los memes: «Así que cuando alguien habla de algo que se hace viral en internet, eso es exactamente un meme».

Es decir, lo que habitualmente llamamos «meme», refiriéndonos a la gracieta que nos llega por WhatsApp, no sería más que un subconjunto de esta categoría, la de las ideas contagiosas. Y ahí también están los chistes que contábamos antes de que tuviéramos Twitter y WhatsApp y que, como decíamos, tenían un ciclo de vida propio, con crecimiento muy rápido y una caída aún más brusca, para morir o, en algunos casos, mantenerse más o menos adormecidos. Algunos incluso se convierten en clásicos y se pueden rescatar periódicamente.

Volviendo a los chistes de Murcia, podemos rastrear su presencia ya a mediados de la primera década de los 2000, pero es sobre todo en los últimos años cuando se han popularizado, especialmente en redes sociales. En cierto modo, podríamos considerar a los murcianos periferia, siguiendo el criterio de Davies. Por ejemplo, han sido tradicionalmente emigrantes, igual que los extremeños y andaluces. Pero, además de eso, han sido periferia humorística. En un reportaje de «Verne» sobre los chistes de Murcia,[5] el cómico de la región Juan Luis Hurtado, Roper, recordaba que hay chistes de catalanes, maños, andaluces y vascos, entre otros muchos, pero tradicionalmente los murcianos estaban olvidados. Y eso paradójicamente les ha acabado ayudando a cobrar protagonismo porque un factor importante a la hora

de crear humor es la necesidad de novedades. No puedes contar el mismo chiste dos veces a la misma gente.

La necesidad de novedad también se aprecia en el propio contenido del chiste. En la mayor parte de los chistes sobre Murcia no nos encontramos con la clásica historia del «bruto». Ya no vale con repetir esquemas conocidos y simplemente adaptar cualquier chiste de estupidez cambiando «lepero» por murciano, como antes se cambiaba «lepero» por «irlandés» o «polaco». No solo hemos oído ya cincuenta veces cada uno de estos chistes, sino que además el formato se ve ya viejo y previsible, dejando muy poco margen a la sorpresa, que es uno de los factores fundamentales del humor. Aunque estos chistes no dejan de ser básicos, al menos ya se centran en alguna especificidad muy básica de la región, como el acento o la escasez de agua, y son muy difíciles de exportar a otras regiones. «La NASA encuentra agua en Murcia», titular también de *El Mundo Today*,[6] se podría adaptar a Albacete o a Almería, si se contaran chistes sobre estas provincias, pero no a Irlanda y el Reino Unido. Murcia no solo es hermosa, sino que también es diferente.

1 Puig, Xavi: «Dona toda su sangre a la Cruz Roja», en *El Mundo Today* (julio de 2009).

2 García, Kike: «El ejército acude a Murcia para vir si aún vive gente allí», en *El Mundo Today* (noviembre de 2010).

3 Pugi, Xavi: «España intenta ceder Murcia a Reino Unido haciéndola pasar por Gibraltar, en *El Mundo Today* (abril de 2017).

4 Solon, Olivia: «*Richard Dawkings on the Internet Hijacking of the Word "meme"*». En *Wired* (20 de junio de 2013).

5 Sánchez Hidalgo, Emilio: «Preguntamos a cómicos murcianos por qué se hacen tantos chistes sobre Murcia». En «Verne», *El País* (9 de junio de 2018).

6 González Vázquez, Alberto: «La NASA encuentra agua en Murcia», en *El Mundo Today* (septiembre de 2015).

LOS AUTORES DE TUS CHISTES FAVORITOS

Los chistes tradicionalmente se han compartido sin que se conociera su autor. Esto significaba que cualquiera podía contarlos sin necesidad de especificar que eran obra suya, incluso los cómicos, porque eso se daba por supuesto. En España ha sido muy habitual la figura del cuentachistes profesional, pero no era una situación ni mucho menos única. «Incluso en los años cincuenta y sesenta se veía como perfectamente normal que los cómicos robaran chistes y rutinas enteras de otros humoristas», escriben Carr y Greeves en *Only Joking*.

En su libro *The Comedians*, Kliph Nesteroff compara a estos primeros cómicos con vendedores puerta a puerta: «Uno se aprendía lo básico, memorizaba algunas rutinas, encontraba a un agente» y ya se podía llamar cómico. Muchos, cuando necesitaban material nuevo, compraban chistes a otros cómicos o contrataban a guionistas.

A mediados del siglo pasado comenzaron a grabarse las actuaciones en discos y a emitirse por radio y televisión, por lo que los cómicos podían demostrar que, al menos, ellos ya habían contado ese chiste antes. Esta tendencia se acentuó en los sesenta con la aparición de cómicos con un estilo mucho más personal, como Lenny Bruce, Mort Sahl y Jonathan Winters, que pasaron a un humor más observacional y personal, y dejaron de recurrir a la fórmula clásica del chiste. Una historia de Lenny Bruce se podía copiar, pero se notaba mucho: «No diré que mi colegio era duro, pero teníamos nuestro propio forense. Nos hacían escribir redacciones como: qué quiero ser si me hago mayor». Nadie le robaría un chiste a Woody Allen o un número a Andy Kaufman. Hasta entonces, los chistes seguían comenzando con la expresión «un tío» (un tío va por la calle), pero, como explica Nesteroff, en los cincuenta se dejó de hablar de «un tío» y se pasó al «yo».

En España no tardó en cristalizar la figura del cómico de escenario con un estilo personal más o menos por los mismos años en los que Bruce y otros cómicos daban forma al monólogo contemporáneo. Igual que nadie con un mínimo de decencia se habría atrevido a copiarle un chiste a Bruce, en España también había cómicos inimitables y difícilmente plagiables: Gila y sus rutinas telefónicas, o Tip y Coll y su número del vaso de agua, por no hablar, ya más adelante, del monólogo de las tapas del bar de Pepe Rubianes o del sketch de la empanadilla de Martes y 13. No había monologuistas al estilo estadounidense, pero

tampoco los echábamos de menos. Por ejemplo, Gila usaba el «yo», pero seguía la tradición codornicesca de las memorias absurdas o interpretaba a personajes. Aunque hablara en primera persona, su público no se preguntaba si sería cierto que su familia tenía una vaca en el balcón para que la leche estuviera fresca.

Según recoge Jorge de Cascante en *El libro de Gila*, el cómico actuó por primera vez de forma profesional el 8 de octubre de 1951 y lo hizo con «una versión primigenia de lo que sería su famoso monólogo de la guerra». Aunque lo de «profesional» es cuestionable: «Irrumpe en el fin de fiesta del teatro Fontalba de Madrid y empieza a hablar al público, que lo vitorea desde el principio y no para de aplaudir. Al menos, eso contaba él».

Entonces tenía ya experiencia con el humor: en los años cuarenta había comenzado a trabajar como viñetista en *La Codorniz* (firmando al principio como XIII) y ahí ya se veía gran parte de su estilo, probablemente más negro y aún más absurdo que sobre el escenario, donde quedaba más disfrazado por una aparente inocencia. Por ejemplo, en su monólogo sobre las bromas del pueblo. Un vecino acaba chamuscado por una broma que consiste en convencerlo de que las líneas de alta tensión son para colgar la ropa: «Me habéis matao al hijo, pero nos hemos reído». En otro chiste, la mujer de un decapitado por un cepo se enfada y sus vecinos no se toman a bien esta reacción: «Si no sabe aguantar una broma, márchese usté del pueblo», le dicen. Marc Lobato Guembes recuerda en *Micro abierto* que Gila tiene un buen número de viñetas protagonizadas por personas amputadas. Lo que demuestra que el humor negro se puede trabajar con una apariencia casi ingenua y pasar desapercibido. Al fin y al cabo, sus chistes sobre la guerra eran, precisamente, bromas y reflexiones sobre una tragedia absurda y sangrienta.

Gila funda compañía propia, empieza a trabajar en Radio Madrid, trabaja en el cine… «A mediados de los años cincuenta —escribe Cascante—, en las salas de fiestas de Madrid, se popularizan unos cartelitos en los que se lee: "No se vayan, que luego hay Gila". A veces no había Gila, pero la gente se quedaba por si acaso». El cómico se autoexilió a Argentina de 1968 a 1987 por sus deudas, por las ganas de probar en el extranjero, por el hartazgo de la dictadura franquista y, también, para poder disfrutar de su relación con María Dolores Cabo, iniciada en 1961 sin haber podido divorciarse de su primera esposa. Al volver a España se dedica, sobre todo, a rehacer y reinterpretar sus monólogos más conocidos: sobre todo los de la guerra, pero también los de paletos y el del bombero.

Gila seguiría dibujando viñetas en los años setenta, cuando las publicaría en *Hermano Lobo*, en los ochenta, en *ABC*, y en los noventa, cuando pasó a *El Periódico de Catalunya*. Estas viñetas seguían manteniendo un espíritu codornicesco. Por ejemplo, este diálogo en una publicada en 1980:

—Por casualidad, ¿usted ha visto pasar por aquí un cocodrilo?
—Macho o hembra.
—Hembra.
—No, no lo he visto.

En *Humor absurdo*, Mery Cuesta apunta cómo estas réplicas recuerdan a los «diálogos estúpidos» que escribía Tono para *La Ametralladora*. «Gila fue codornicesco —escribe Marc Lobato Guembe en *Micro abierto*—. No solo en los temas escogidos para hacer humor, sino en algunos giros, expresiones, e incluso en la repetición de un mismo chiste, de la misma forma que lo hicieron otros autores de esta revista».

Miguel Gila pregunta por el enemigo. RTVE.

En el libro sobre Gila editado por Cascante, se recogen las declaraciones del cómico explicando que su humor «consiste en unir la ingenuidad de los niños con la maldad de los hombres». Es posible que sus monólogos más recordados sean los dedicados a la guerra y al ejército. Su forma ingenua y, en apariencia, bruta, de acercarse al horror de la guerra es una herramienta eficacísima a la hora de mostrar su absurdo: «Mato muy bien. Un día, en un combate, voy, le pego un tiro a

uno y me dice: "¡Que me has dao!". Y le digo: "¡Pues no seas enemigo! ¿Qué quieres que te dé? ¿Un beso en la boca?". Y dice: "Pero es que me has hecho un agujero". Y le digo: "Pues ponte un corcho". Y dice: "¿Y con qué tapo la cantimplora?". Y yo: "Muérete ya, anda, ¿no ves que estoy avanzando?"».

Como en el caso de los bomberos, en este monólogo también se usa el teléfono para concertar una cita absurda: Gila le pide al enemigo que no avance a las siete de la mañana, que están todos acostados. Luego se alarma al saber cuánta gente se dispone a atacar: «¡Hala, qué bestias! Pero esos son muchísimos. Yo no sé si habrá balas para tantos. Bueno, nosotros las disparamos y ustedes se las reparten». Como se puede apreciar Gila no solo subvierte las expectativas de la audiencia con la escena absurda de quedar para matarse, sino que además su personaje no tiene miedo, solo se agobia al pensar que no podrá repartir muerte para todos, como si fuera un restaurante al que llegan de repente veintitrés comensales pidiendo paella. De modo parecido a cómo haría Jonathan Littell cincuenta años más tarde en *Las benévolas*, Gila subraya el horror de la guerra presentándola como una cuestión casi burocrática, como si al cabo de los años los soldados se hubieran acostumbrado al absurdo de estar matándose unos a otros y lo vivieran como otro empleo más en el que uno se levanta el lunes, se organiza la semana y se dispone a cumplir sus objetivos. Littell lo hace desde la seriedad y el horror, y Gila con chistes, pero el resultado es el mismo.

Cómo se escribe una autobiografía

Entre los autores de *La Codorniz* hay coincidencias, préstamos e intercambios, normal si tenemos en cuenta que se trataba de gente que colaboraba en la misma revista y se pasan el día llenando páginas de chistes y leyendo esas mismas páginas. Por ejemplo, Gila simulaba a menudo en sus monólogos que narraba su biografía, con frases como «hubiera querido nacer en Logroño, pero como mi madre vivía en Madrid, me pareció que era hacerle un feo» o el aún más famoso «cuando yo nací mi madre no estaba en casa. Había ido a pedir perejil a una vecina». Este formato autobiográfico es una excusa para ir hilando ocurrencias y disparates con cierta apariencia de unidad y sin perderse en el absurdo y los *non sequitur*.

Compárese con el arranque de *Mis memorias*, de Mihura (1948): «Cuando yo estaba a punto de nacer, Madrid no estaba inventado todavía, y hubo que inventarlo precipitadamente para que naciese yo y para que naciese otro señor bajito, cuyo nombre no recuerdo en este momento, y que también quería ser madrileño». O en la falsa biografía de Gary Cooper publicada por Mihura y

Tono en *La Codorniz*, en 1942: «Gary Cooper nació en casa de sus padres un día que sus padres habían salido y estaban en el teatro». O, en el *Diario de un niño tonto*, de Tono: «Hoy estoy bastante contento porque he nacido. Confieso que ya tenía bastantes ganas de nacer». Rafael Azcona, autor en sus inicios también de *La Codorniz*, usó el género de la autobiografía disparatada en sus *Memorias de un señor bajito*, que cuentan con un arranque en este mismo estilo, aunque ya rebajando el absurdo:

Yo fui bajito desde niño. Recuerdo con tristeza aquellos días de mi infancia… Todos los niños eran más altos que yo, y las personas mayores, siempre tan sensatas, decían al verme:

—Este crío parece imbécil… ¿Por qué no engorda como todo el mundo?

PEPE RUBIANES, HUMOR GALAICO-CATALÁN

Hay que tener en cuenta que la tradición del cómico solitario no nace en el siglo XX: En una serie de artículos sobre los monólogos publicada en Rinconete (web del Instituto Cervantes[1]), el cómico Dani Alés relaciona la figura clásica del monologuista con la del antihéroe «que recorre toda nuestra historia literaria, desde la patética búsqueda del amor carnal del Arcipreste de Hita, hasta los enternecedores y toscos personajillos que habitan la obra de Pérez Galdós, pasando por todo el enjambre de perdedores de baja moral que encontramos en la Celestina, el Quijote o Fray Gerundio de Campazas», además de, sobre todo, la picaresca y el bululú.

El bululú era un cómico que ponía en escena pequeñas obras, interpretando con cambios de voz a los diferentes personajes. Solía actuar encima de unas tablas improvisadas, un arca o un arcón, lo que lleva a Alés a compararlo con «un monologuista actuando en algún pueblo encima de unas cajas de cerveza». Es decir, quizás el monólogo en su forma contemporánea tardó en llegar, pero se asentaba sobre una larga tradición tanto literaria como escénica, en la que a menudo se mezclaban lo elevado y lo popular, y que, por supuesto, tenía valor por sí misma y no solo como precursora del monólogo contemporáneo.

Uno de los principales representantes de esta tradición teatral era el cómico galaico-catalán Pepe Rubianes: «Galaico porque nací en Galicia aunque casi nunca he vivido allí y catalán porque siempre he vivido en Cataluña, aunque nunca he nacido aquí». Rubianes venía del teatro, donde participó en montajes como *Antaviana*, de Dagoll Dagom, y *Operación Ubú*, sátira del pujolismo escrita y dirigida por Albert Boadella. Más adelante siguió participando en algún que otro proyecto de terceros, como la serie de televisión de Makinavaja, el personaje de Ivá, aunque desempeñó su actividad principal en espectáculos de teatro escritos y protagonizados por una sola persona: él mismo.

En 1983 estrenó *Pay-Pay*, donde empezó a narrar historias con su estilo personal, como una versión de la Pasión en la que narra los últimos días de Cristo con acento sevillano y en la que los legionarios tienen tiempo para echar una quiniela («Jerusalén-Palestina, ¿qué le pongo?»). Eso antes de que Jesús los liquide a todos a puñetazos, cosa que provoca la ira de Dios padre. «Hostia, que hemos dejado a la gente sin vacaciones», dice Jesús antes de deshacer el entuerto y sacrificarse

para instaurar la Semana Santa.

Este estilo se consagró con su siguiente espectáculo, *Ño*, que incluía el famoso número de las tapas que organizan una fiesta en cuanto el dueño cierra el bar. En *A mí no me callan*, antología de textos editados y publicados tras su muerte, explicaba que este texto se le ocurrió en Sevilla, donde frecuentaba un bar que se llamaba Victoria, con un dueño, Eleuterio, que tenía «una forma muy particular y graciosa de ofrecer la mercancía», con frases como «Pepe, tengo unos chipirones en su tinta que me han estao preguntando toda la mañana cuándo ibas a venir» o «a las gambas las tienes enamoradas. Anda, niño, pruébalas». En *Rubianes solamente*, estrenado en 1997, hay menos historias y el actor tiene tiempo para ir dando su opinión (creo que no hace falta decir que irónica) sobre las penas de la soltería y las alegrías de ir a trabajar cada mañana.

En estos montajes se apreciaba claramente cómo Rubianes, al contrario que Capri, estaba más lejos de Seinfeld y más cerca del teatro clásico, de una picaresca actualizada, del mencionado bululú y del trabajo de El Brujo (Rafael Álvarez), con quien colaboró en sus inicios. Todo con su estilo personal, con el que renovó y actualizó estos monólogos trufados de picaresca. De hecho, los actualizó tanto que durante un tiempo intentó llevar sus espectáculos al cabaret, quizá buscando un hueco para lo que hacía, el de las salas de comedia, que no existía aún. Fue una trayectoria similar a la de Ángel Pavlovsky, nacido en 1941 y en la actualidad felizmente jubilado en Girona. En sus espectáculos cantaba y hablaba, llevando al teatro un cabaret muy de Barcelona, pensado para un público burgués de mediana edad, pero sin dejar de ser incisivo, elegante y divertido. Se hizo popular por su personaje de La Pavlovsky, que el actor definía como «una estrella de clase trabajadora»[2] y que le servía para hablar ya en los años setenta y ochenta de homosexualidad y de sida.

La muerte de Rubianes fue prematura: en 2009 a los sesenta y dos años y por culpa de un cáncer de pulmón. Dejo a nueve viudas: así firmaban unos amigos del actor que cada año, al menos hasta 2020, lo recordaban con una esquela escrita en primera persona, imitando su estilo barroco y con un punto faltón a la vez. Entre estas viudas estaban su exmujer Lucila Aguilera, su regidora María Rosales, el también cómico Carles Flavià (fallecido en 2016), el cantante Joan Manuel Serrat y el director de teatro Joan Lluís Bozzo. La última esquela, del 1 de marzo de 2020, celebraba que el cómico galaico-catalán finalmente tenía su calle en la Barceloneta.

1 Alés, Dani: «Historia del monólogo cómico en España», en Rinconete, publicados del 18 de diciembre de 2020 al 25 de marzo de 2021.

2 Villena, Miguel Ángel: «Pavlovsky deja a su famosa diva para ser solamente Ángel, en *El País* (8 de diciembre de 2008).

CÓMO SE CUENTA UN CHISTE

Muchos de los cómicos que aparecían unos minutos en los programas de entretenimiento de los fines de semana eran, básicamente, cuentachistes: se dedicaban a repetir y en ocasiones a adaptar material que ya circulaba entre amigos y por los bares. Por ejemplo, Arévalo, que además de pasar también por el *Un, dos, tres*, como todos los cómicos de España, llenó las gasolineras de casetes. Incluso en los noventa, poco antes de que se estrenaran *El club de la comedia* y los monólogos de Paramount Comedy, era habitual que viéramos a estos humoristas contando con más o menos gracia chistes que era bastante posible que conociéramos.

El formato se agotó, ya incluso antes de la popularización de los monólogos. Pero a principios de los noventa era fácil encender la tele y encontrarse con algún programa dedicado por entero a los chistes. Por ejemplo, *No te rías que es peor*, que se emitió en TVE de 1990 a 1995. Este concurso se podía ver de lunes a viernes antes del Telediario del mediodía y contaba con una mecánica sencilla: los dos concursantes no podían reírse de los chistes que iban soltando varios cómicos. Básicamente, lo que fue «Make Me Laugh», concurso estadounidense estrenado en 1958 y resucitado varias veces durante los siguientes cuarenta años. El concurso dejó de emitirse en 1995, en parte por las críticas que recibía por emitirse en la televisión pública. Gestmusic, su productora, lo recolocaría el año siguiente en Telecinco, algo cambiado, con otro título (*Sonría por favor*), otra presentadora (Elsa Anka) y algún cómico nuevo.

Los humoristas de *No te rías que es peor* eran en su mayor parte cuentachistes ya conocidos, como Paco Aguilar y Manolo de Vega. Dos de ellos traían sus propios personajes, aunque no su propio material, que básicamente reempaquetaban: Marianico el Corto y el señor Barragán. Probablemente Marianico caía mejor que Barragán o, al menos, la opinión al respecto estaba menos polarizada. Pero Barragán fue el más popular de sus compañeros: se editó una revista con su nombre, su cara ilustró el juego de mesa del concurso, protagonizó una colección de cromos y también apareció en varias películas de Torrente. Y, además, originó una legión de imitadores de su «hola, cómo estamos».

La rareza de *No te rías que es peor* era Pedro Reyes (1961-2015), popular por la coletilla «pofavó, pofavó» y quizás el único que no se

limitaba a contar chistes ya conocidos (al menos no siempre). Reyes había comenzado haciendo teatro amateur y callejero en Huelva, Sevilla y Madrid con Pablo Carbonell, que luego sería cantante de los Toreros Muertos y reportero de *Caiga quien caiga*. Ambos aparecieron, haciéndose llamar simplemente Pedro y Pablo, en programas de televisión de los años ochenta como *El carro de la farsa*, para el que grabaron varios de sus sketches en el Retiro, y en el espacio para niños *La bola de cristal*. También, claro, en salas alternativas madrileñas, hasta el punto de que en sus memorias, *El mundo de la tarántula*, Carbonell escribe que Reyes y él se consolidaron «como los payasos de la Movida».

Sin dejar el teatro, Reyes era un cómico habitual de la televisión de los ochenta y noventa, donde añadía siempre un toque surrealista y personal, y a veces pretendidamente infantil. Como en su monólogo *La vaca*, en el que narra su enamoramiento y obsesión por uno de estos animales. Tiene casi estructura de cuento y un tono que por momentos recuerda a textos de Mihura, o a *La vaca y un señor de hacienda*, relato de Neville en el que una vaca se enamora y se casa con un señor de hacienda, como el propio título indica.

En cuanto a *Genio y figura*, la rareza era Chiquito, del que ya hemos hablado en los capítulos dedicados al humor absurdo. Eclipsó a sus compañeros de programa: todo el mundo esperaba el momento en el que le tocara a Chiquito levantarse del sofá y comenzar a dar sus pasitos y saltitos, a medio camino entre el zapateado y el kárate. Y, aunque contaba chistes, Chiquito fue uno de los responsables de que los chistes desaparecieran de televisión. Ya no bastaba contar una de estas historietas con cierta gracia para ser humorista, el público quería algo más.

Los chistes clásicos también entraron en decadencia fuera de los platós: en las últimas décadas han pasado a verse como poco creativos e impersonales, además de predecibles y forzados, y cada vez se prefiere un arte cómico más intelectual y auténtico, que revele algo esencial sobre el humorista o incluso sobre quien dice algo gracioso en una conversación entre amigos.[1] Es decir, los chistes ya no circulan de forma anónima, sino que tienen un creador conocido. Ya no contamos «un chiste», sino que contamos «un chiste de Gila» o «un chiste de Ignatius Farray» o «un chiste de Berto Romero».

Otro de los humoristas que más contribuyó a que reconociéramos que los chistes tienen autor fue Eugenio. Eugeni Jofre Bafalluy (1941-2001) estaba a medio camino entre el cuentachistes clásico que podría haber aparecido en *No te rías que es peor*, el monologuista

contemporáneo y el actor de teatro. Y cuando alguien contaba un chiste de Eugenio, lo imitara o no, tenía que decir que era de Eugenio, para que no quedar como un plagiario. Y eso que no todos sus chistes eran suyos: como escribe Ángel Miralles García en *Micro abierto*, recopilaba chistes, se inventó unos cuantos y otros tantos los adaptó del francés.

Su principal novedad estaba en la puesta en escena. Iba de negro, sentado en un taburete, bebía y fumaba. Su estilo era personalísimo, con semblante serio y, sobre todo, con silencios prolongados que contribuían a generar tensión y durante los que a menudo se oía la risa nerviosa, de anticipación, de parte del público. Esta «manera ralentizada de hacer humor» lo «apartó necesariamente de los trucos de la comedia, lo acercó a un humor inteligente y, sobre todo, le permitió crear un lenguaje cómico nuevo hasta entonces», explica Miralles García.

Uno de los ejemplos clásicos se daba cuando empezaba a actuar y se quedaba un buen rato en silencio, fumando y bebiendo de su cubata. «¿Qué pasa? —decía—. ¿Cuando ustedes van a la oficina también empiezan a trabajar nada más sentarse?». También logró colar alguna coletilla en el imaginario colectivo, como «culo, hijo, he dicho culo» o «señor, dame paciencia, ¡pero ya!». En definitiva, los chistes de Eugenio iban firmados, al contrario de lo que ocurría con los de otros cómicos como Arévalo. A veces funcionaba como firma la, por lo habitual, pobre imitación de su «saben aquell que diu», que en realidad no era más que la típica introducción de cualquier chiste: «¿Te sabes el de…?».

Eugenio comenzó como cómico por casualidad: en sus inicios como artista, tocaba la guitarra y cantaba con su mujer, Conchita Alcaide Rodríguez, con quien formaba el grupo musical Els dos, con cierto éxito: llegaron a participar en la preselección de Eurovisión en 1970, quedando cuartos (el escogido fue Julio Iglesias, con *Gwendoline*). En 1975, a mitad de una actuación, Conchita tuvo que ir al hospital a acompañar a su madre enferma a una urgencia y Eugenio, que tocaba la guitarra y cantaba los coros, no podía seguir solo con el espectáculo. «Un amigo, desde el público, le pidió que contase el chiste que le había contado aquella misma tarde —escribe Miralles García—. Él accedió y se arrancó a contar chistes de manera improvisada. Al acabar, el empresario le propuso que volviese la noche siguiente a cantar con su mujer y, luego, a hacer reír, que les pagaría el doble».

Miralles, con un comprensible exceso de entusiasmo, data el inicio del *stand-up* en España en una actuación de 1980 de Eugenio, el día que enterró a Conchita. No suspendió la actuación, subió al escenario, «se encendió un cigarro, bebió de su copa y se mantuvo en silencio más de un minuto». Hasta que finalmente dijo: «Les veo muy serios, ¿se les ha

muerto alguien?».

Aquí la cuarta pared era la tapa del ataúd.

Los chistes de autor no nacen solo con Eugenio: «Internet ha hecho mucho en este sentido», me explicaba Pilar de Francisco, cómica y guionista de *Late Motiv*.[2] Hace años se veía normal, por ejemplo, no solo contar un chiste conocido, sino también coger algo de la televisión estadounidense y fusilarlo tal cual, sin ni siquiera darle una vuelta. Y pone el ejemplo de la frase «yo soy Emilio Aragón y usted no lo es», de *Ni en vivo ni en directo* (1983), copiada de Chevy Chase y el *Saturday Night Live*. Hoy en día no se podría hacer algo similar porque es mucho más fácil que la audiencia haya visto el programa de Jimmy Fallon o de Jimmy Kimmel en YouTube y las críticas serían previsibles y razonables.

También hay más cultura del humor: «En Netflix y en YouTube todo el mundo puede ver monólogos, por ejemplo, y todo esto enriquece la cultura de la comedia —dice De Francisco—. Se ha igualado al drama. Si alguien le copiara una frase a Shakespeare, la gente le preguntaría si está loco. Con el humor hasta ahora daba igual, se podían incluso copiar frases de Groucho Marx sin que mucha gente se quejara». El humor, apunta, se veía más como parte de la cultura popular que de la alta cultura, y eso está cambiando.

Ocurre también en redes sociales y sin hablar de cómicos profesionales: muchos usuarios de Twitter e Instagram se esfuerzan por crear chistes aunque sea como pasatiempo y sin intención de profesionalizarse. En redes hay mucho humor y mucho chiste, y se suele considerar de mal gusto compartirlos sin hacer mención a su autor, al que por lo general no cuesta nada encontrar incluso si nos ha llegado por WhatsApp un pantallazo recortado de un tuit. El trabajo de creación se respeta más, aunque no se respete siempre.

24 tuits clásicos que se pueden contar como chistes

Por culpa de un sistema que premia las respuestas emocionales, de políticos como Donald Trump y, admitámoslo, de la atención que le hemos prestado los periodistas, Twitter se ha convertido en un sitio duro y difícil, lleno de insultos, juicios sumarios y pánico a leer las notificaciones después de publicar un tuit que a nosotros nos parecía inocente y que el resto del mundo considera equivocado, ofensivo o simplemente estúpido. Pero durante mucho tiempo y, sobre todo, entre 2009 y 2012, Twitter fue un espacio divertidísimo en el que muchos tuiteros pasaban el rato riendo y haciendo reír. Aquí van veinticinco que me siguen pareciendo divertidísimos, a pesar de que es evidente que ya han pasado

unos años y que el estilo del humor en redes ha cambiado considerablemente. Todos por orden cronológico, menos el último:

Petete Potemkin
@Petetekin

—Y este es el sillón en el que me siento a menospreciar.
—Parece cómodo.
—Qué sabrás tú.

12:14 p. m. · 1 oct. 2012

Hugo Bonet
@HugoBonet

Antes ibas con 10€ al supermercado y volvías a casa con un montón de cosas. ¿Ahora? Imposible con tantas cámaras de vigilancia.

12:44 p. m. · 26 dic. 2012

Otis B. Driftwood
@obdriftwood

Toda la vida mirando a nuestra espalda al sacar dinero del cajero para que no nos robasen, y resulta que había que mirar al frente.

9:02 p. m. · 25 mar. 2013

Mike Garzari
@Garzari

-Uf, no sé... Debería plantarme... Qué demonios, hemos venido a jugar, ABRE LA CAJA.
-Por última vez, salga del velatorio de nuestro padre.

12:50 p. m. · 12 oct. 2013

H.
@HyPunto

No veo películas porno porque me agobio pensando que el repartidor va a llegar tarde a los siguientes encargos.

4:28 p. m. · 16 may. 2013

Pelícano manchú
@Mortimer_Fu

-Todo irá bien, ¿verdad doctor?
-Hombre, doctor, doctor....

12:24 p. m. · 15 may. 2013

arcitecta
@arcitecta

-Azafata, ¿me pone un whisky?
-Lo siento, señor, vamos a tomar tierra.
-El resto del pasaje que tome lo que quiera. Yo prefiero un whisky.

8:16 p. m. · 30 abr. 2013

Clausman
@cl4usman

—Camarero, ¿me puede hacer un poco más el filete?
—"Oh, soy un filete".
—Bravo.

11:13 p. m. · 5 may. 2014

Neo Clor
@neoclor

—Siento que te hayas enterado así de la muerte de tu padre
—¿Ha muerto mi padre?
—Siento que te hayas enterado así de la muerte de tu padre.

10:54 p. m. · 14 ene. 2014

Serix
@serixtown

—Mamá, éste es Javier. Digamos que es mi "medio novio", jejeje...
—Encantada Javier. ¿Cómo perdiste las piernas?

9:33 a. m. · 26 ago. 2015

Cricri
@buttercri

-Doctor, ¿cómo está mi marido?
-Bien. Ha pasado a planta.
-¿Y cada cuánto hay que regarla?

9:02 p. m. · 12 abr. 2015

Apróstata
@haprostata

-Ha sido horrible, hemos tenido que recurrir al canibalismo.
-Solo hace dos horas del accidente...
-Bueno, pues ya nos vamos cenaos...

2:17 p. m. · 15 mar. 2015

ZOTON
@catacerca

Ayer fui a donar sangre y resulta que tenía que ser la mía.

11:49 p. m. · 6 d'oct. de 2015

Olalá de fua
@olaladefua

-Te quiero.
-Bueno, pues ya hemos terminado la colonoscopia.

4:14 p. m. · 2 feb. 2016

Pijortera
@LaPijortera

- Quiero tener un hijo tuyo.
- Tengo tres, quédate al pequeño.

9:44 a. m. · 31 mar. 2017

Lhasa Beerhouse
@Musahipotenusa

- Dígame, ¿Qué le ocurre?
- No sabria por dónde empezar, doctor.
- Empiece por el final.
- y por eso estoy hasta el coño.

10:14 p. m. · 27 may. 2018

Fleibur.
@Dr_Fleibur

Stephen King: Niño pequenio personaje de mi novela ¿cuántos años tienes?
Niño : Seis para siete
Stephen King: Para siete no

8:56 p. m. · 6 may. 2019

utosi
@comomellamarian

— ¿Y no has pensado en tener hijos?
— No, pero sí he pensado en suicidarme.
(Vamos a tener una conversación incómoda pero no la que tú querías.)

9:53 p. m. · 5 nov. 2019

ángela
@angiedts_

yo: hago broma sobre mi padre muerto

gente: insensible. dios. que estará pensando tu padre

mi padre:

3:31 p. m. · 5 feb. 2020

Pedro Sánchez
@sanchezcastejon
Representante gubernamental de España

Buenos dias in the morning

7:35 a. m. · 22 jun. 2011

1 Kuipers, 2015.

2 Rubio Hancock, Jaime: «Los chistes también tienen derechos de autor», en «Verne», *El País* (2 de marzo de 2019).

DE LAS ESPAÑOLADAS A LAS AMERICANADAS: LOS MONÓLOGOS DE LOS NOVENTA

El primer cómico en hacer un monólogo en televisión y en España fue Andreu Buenafuente. Lo hizo en su *Sense Títol*, programa que estrenó en 1995 en TV3 y que ya entonces abría con un monólogo de actualidad, siguiendo el modelo de los *late shows* estadounidenses.[1]

Este espacio ha sido un fijo de los programas dirigidos por Buenafuente, tanto en catalán como en castellano, y muchos de estos textos se han recogido en una decena de libros que en los primeros años solían alcanzar los primeros puestos en las listas de los más vendidos en Sant Jordi, para escándalo y pasmo de la intelectualidad *mid brow* catalana, que sigue pareciéndose mucho al personaje que interpretaba Capri, una de las influencias más citadas por Buenafuente. Aunque en la portada sale el nombre de Andreu y su cara bien grande (hay que vender), por el equipo de guionistas de sus programas ha pasado gente como Berto Romero, Laura Márquez, Jordi Évole, Marcos Rodríguez, Oriol Jara, Javier Durán, Tomàs Fuentes y Pilar de Francisco, por citar algunos nombres.

Buenafuente, dicho sea de paso, ha hecho mucho más que ser el principal exponente en España de este formato televisivo: con él han colaborado infinidad de personas que han sido influyentes en el humor de los últimos treinta años y que, por el formato y los hilos argumentales escogidos para este libro, no tienen todo el espacio que merecerían. Hablamos de nombres como Berto Romero (otra vez), Silvia Abril, y Miguel Maldonado, por ejemplo, aparte del equipo de «Homo Zapping», con José Corbacho a la cabeza.

Hubo que esperar a 1999 para ver monólogos por la tele y en español, aunque en este caso tirando más hacia el humor observacional que de actualidad. El 1 de marzo de ese año comenzaba a emitir un canal nuevo de origen estadounidense, Paramount Comedy (luego Comedy Central), «que ofrecía una programación temática orientada exclusivamente al humor, y cuyo buque insignia terminaría siendo, precisamente, un espacio de producción propia llamado *Nuevos cómicos* en el que aparecían unos tipos, entonces desconocidos, haciendo comedia de *stand-up*», escribe el cómico Dani Alés.[2] En el *stand-up* sigue habiendo chistes, pero ya no hablamos de pequeñas historias independientes: están hilados en historias, contadas muchas veces en

primera persona y a menudo dependiendo de historias anteriores y del estilo de cada cómico. Muchas se pueden descontextualizar y compartir por separado, pero no funcionan ya como los chistes de abderitas, y a menudo hay que explicar de dónde han salido y de quién son para que se entiendan.

Miguel Salvat, director general de Paramount Comedy en 1999 recuerda en *Micro abierto* que este canal estaba centrado en la comedia, con *sitcoms* estadounidenses y comedias españolas recientes, pero con poco presupuesto para producciones propias, y menos de ficción. Aun así, necesitaba un producto que le diera algo de identidad y lo diferenciara de la competencia. Y los monólogos son baratos: basta un micro y un cómico que lleve un par de días sin comer y tenga un alquiler que pagar. «Se trataba de empezar de cero —escribe Salvat—, al crear una especie de piscifactoría de alevines que atraería a gente con poco sentido del ridículo, muchas ganas y confianza en su propio talento».

Buscaban a gente capaz de escribir sus propios textos, y por allí aparecieron nombres como Alfredo Díaz, Agustín Jiménez, Eva Hache y Ricardo Castella, entre otros, que comenzaron a probar sus monólogos en locales de copas «como Garibaldi, cerca de la Plaza Mayor de Madrid». Alés habla en sus artículos de estos locales donde hasta la llegada de los monologuistas también actuaban magos y aspirantes a cantautores. Eran sitios «como Reciclaje, Andévalo, Delicatessen, Berlín Cabaret, Galileo Galilei, Garibaldi o La Chocita del Loro», a los que se unirían locales como Pícnic (también en Madrid), La cova del drac y La boîte (Barcelona), El zaguán (Almería) y Ópera (Valencia), ayudando a crear un circuito que años después ya se ha consolidado. De hecho, abren locales dedicados sobre todo a la comedia —y no bares que *también* organizan monólogos—, como El Golfo en Madrid y Comedy Gold en Barcelona.

El formato se estrenó con el nombre de *Nuevos cómicos*, y aparecieron otros nombres hoy muy conocidos como Ángel Martín, Eva Hache, Joan Antoni Martín Piñol, Dani Mateo, Dani Rovira e Ignatius Farray. Entre la gente que probó estaba Joaquín Reyes, que acabó llevando a la cadena a más castellano-manchegos como Ernesto Sevilla, Raúl Cimas, Carlos Areces y Julián López, que luego acabarían lanzando *La hora chanante*.

Alés me comentaba en una entrevista la influencia del monólogo «de los americanos», de Goyo Jiménez. Según apuntaba, es «uno de los pocos monólogos de los que la gente se sabe el nombre… Aunque en realidad se llama *Aiguantolivinamerica*». Para Alés, este monólogo —junto con otros como *El macho ibérico*, de Agustín Jiménez— es un

hito, ya que ayudó a que los espectadores comenzáramos a ver el género como algo diferente a lo de *El club de la comedia*, que también había arrancado ese mismo año, algo más tarde, pero en una televisión generalista: Canal Plus.

Este programa también de monólogos tenía un punto de partida opuesto: en este caso se trataba de contar con guionistas que escribieran textos para que otros actores los interpretaran. En el mismo libro de Alés y Navarro Moreno, José Manuel Contreras, creador del espacio, cuenta que su primera idea era crear una versión a la española de *Seinfeld*: una serie protagonizada por un cómico, que narrara de dónde saca su material. Pero había un problema: en España no había cómicos como Jerry Seinfeld, no había *stand-up*. «Si el fenómeno no existe —escribe Contreras—, vamos a fabricarlo».

El programa contó con un equipo de guionistas dirigido por Pablo Motos, con Laura Llopis, Juan Herrera y Arturo González Campos Campos. Fue un éxito de público que tuvo continuidad en varias obras de teatro, como *5hombres.com* y *5mujeres.com*, además de en libros que recogían los textos interpretados. También incluyó un concurso de cómicos noveles, en los que participaban monologuistas que sí trabajaban sus propios textos, como Luis Piedrahita, Eduardo Aldán, Quequé, Leo Harlem, Goyo Giménez, Eva Hache, Sara Escudero… Tuvo dos intervalos de emisión: de 1999 y 2005, y de 2011 a 2017. En todos estos años se convirtió en el único programa que pasó por todos los canales generalistas de España. No se iba ni con agua caliente.

A pesar de esto, el programa tuvo, digamos, una recepción mixta. Parte del público lo trató con cierta condescendencia, actitud parcialmente justificada por la artificialidad del formato. Digamos que siempre era decepcionante descubrir que Quique San Francisco no escribía esos textos de canallita (perdón por el palabro) que tanta popularidad le dieron a principios de los 2000. No eran monólogos de San Francisco, era un monólogo que le había escrito un guionista, aunque fuera pensando en él. El programa podía parecer tan de cartón piedra como su decorado de ladrillos a imitación de club de comedia estadounidense.

Tampoco acababa de convencer el tono, basado sobre todo en el humor observacional, con muchos tópicos y poco transgresor. Era un humor que en los primeros años se centraba a menudo en el tema de la guerra de los sexos, que por entonces ya sonaba a manido, y que se limitaba a apuntar pequeños lugares comunes como «¿os habéis fijado en que los hombres nunca bajan la tapa del váter?», a lo que el cómico añadía a modo de remate que «no es una tapa, es un agujero».

El problema, claro, es que el género del monólogo nace en Estados Unidos en un contexto muy diferente: comienza en la época del vodevil y se termina de fraguar en bares, donde los cómicos tenían que llamar la atención de un puñado de borrachos. La tele vino después y muchos humoristas rebajaron su tono precisamente para poder salir por televisión. En España la tele vino primero y el formato no solo tenía que empezar de cero, sino que además tenía que presentarse de modo que pudiera verse en *prime time*, con lo que muchos temas polémicos quedaban eliminados antes de empezar. Y había que empezar con el formato más accesible de los monólogos: la parte observacional.

En cualquier caso, gracias a Buenafuente y a estos dos programas hoy en día hay, como dice Alés, un nutrido circuito de cómicos que pueden montar sus espectáculos en multitud de salas sin necesidad de contar con una compañía de teatro o un contrato televisivo. El boom actual en España es comprensible porque el monólogo es barato de producir y porque permite a los cómicos centrarse en escribir y contar chistes sin preocuparse tanto por la interpretación, por el decorado del sketch o por ponerse un disfraz más o menos gracioso. El formato además es muy flexible, comparable a la novela si hablamos de libros: permite la sucesión de *one-liners*, la narración de historias, el modo confesional, el tono político, la crítica social...

También es normal que los humoristas hayan encontrado un nicho complementario en los podcasts de humor, otro espacio barato, fácil de poner en marcha y donde el humor en este caso conversacional ha encontrado un público muy amplio. Aunque algunos están prácticamente profesionalizados (como *La ruina*, de Ignasi Taltavull y Tomàs Fuentes, o *Estirando el chicle,* de Victoria Martín y Carolina Iglesias), otros cuentan con una producción más sencilla, aunque partan de una idea y un formato que les sirven como hilo conductor (como *Aquí estamos*, de Adri Romeo y, de nuevo, Ignasi Taltavull), por no hablar del podcast de la tienda de humor barcelonesa La Llama, *Fósforofofo*, que se ha convertido en un pequeño espacio de reunión de cómicos sobre todo catalanes (como los mencionados Ignasi Taltavull, Tomàs Fuentes y Adri Romeo, además de Charlie Pee y Raquel Hervás, o el escritor y guionista Biel Perelló, autor de algunos de los mejores textos cómicos de la actualidad).[3]

Hace unos años, cuando un cómico tenía éxito encontraba su hueco en la radio o en la televisión. Como fue el caso de David Broncano, que junto a Héctor de Miguel e Ignatius Farray se encargó de presentar *La vida moderna*, un programa con el que crearon un universo propio, himno incluido y con el que han hecho giras llenando teatros y, en una

ocasión, haciendo una excursión al Valle de los Caídos, antes de que sacaran de allí el féretro de Franco. El éxito llevó a Broncano a presentar en televisión el *late show La Resistencia*, caracterizado por entrevistas sin preparación y producido por El Terrat, la empresa de Andreu Buenafuente. Pero a lo que iba: hoy en día no hace falta seguir esta ruta que está abierta a muy poca gente, simplemente porque hay pocos huecos que cubrir. Hay infinidad de podcasts con un éxito más que razonable, muchos de ellos construidos de forma independiente al margen de grandes medios y plataformas.

El modelo del monólogo sigue en televisión, aunque de forma modesta: *Central de cómicos*, el espacio heredero de *Nuevos cómicos*, continúa en marcha, dando espacio a humoristas como Iggy Rubín, Ignatius Farray, Luis Álvaro, Sil de Castro, Eva Cabezas y Dani Alés. Netflix ha producido de forma ocasional algún especial protagonizado por cómicos españoles, como Joaquín Reyes y Dani Rovira. De *El club de la comedia* no se graba nada nuevo desde 2017, pero se siguen reponiendo monólogos en Neox y no cuesta nada encontrarlos en YouTube.

Donde cada vez hay más monólogos es en las salas que hemos mencionado al principio del artículo, con una oferta cada vez más amplia. No todos los que están escribiendo e interpretando estos monólogos llegarán a vivir de eso, pero casi todos trabajan o trabajarán de guionistas de programas, series y películas, marcando de forma clara el estilo y el tono del humor contemporáneo.

Modera tu entusiasmo por un Seinfeld a la española

¿Y hoy se podría hacer una serie como *Seinfeld*, pero con un cómico español? Es posible, aunque quizás ahora el problema es que las *sitcom* clásicas con sus risas enlatadas están pasadas de moda. Sí ha habido un par de producciones que recuerdan a *Curb Your Enthusiasm* (Modera tu entusiasmo), la serie en la que Larry David, cocreador de *Seinfeld*, interpreta a un Larry David más o menos ficticio. En *¿Qué fue de Jorge Sanz?*, creada por David Trueba y el propio Sanz, el actor interpreta a una versión de sí mismo que es un actor venido a menos. Y en *El fin de la comedia*, Ignatius Farray también interpreta a un cómico madrileño llamado Ignatius Farray, en una serie en la que se nota la influencia de *Louie*, en la que Louis C. K. Interpretaba a un cómico neoyorquino llamado Louie. En la serie de Farray se habla, por ejemplo, de sus problemas cardiacos, igual que C. K. hablaba de sus dos hijas y de su exmujer, y también hay invenciones, por supuesto, como un romance con Verónica Forqué. A pesar de

las influencias americanas (hoy en día inevitables) estas series españolas aciertan al centrarse en sus personajes y en sus escenarios, sin intentar trasladar o traducir las experiencias de los cómicos que les sirven como modelo y evitan los errores de las versiones en español de *Saturday Night Live* y de *Cheers*, que se limitaban prácticamente a traducir diálogos.

1 Dani Alés, entrevista personal; declaraciones recogidas en *El País*.

2 Alés, Dani: «Historia del monólogo cómico en España», en Rinconete, publicados del 18 de diciembre de 2020 al 25 de marzo de 2021.

3 Se le puede leer en su web poesiacompleta.com.

EL HARTAZGO DEL COSTUMBRISMO Y EL POSHUMOR

El costumbrismo de los primeros monólogos tuvo (y tiene) un recorrido sin duda largo, pero limitado. Lo cuenta Tomás Fuentes en uno de los cursos *online* de La Llama: al principio hace gracia reconocerse y basta con soltar la obviedad para provocar la risa: «Es verdad, la comida de los aviones es malísima». Pero este humor se agota enseguida y además de la observación hay que añadir un chiste: «La comida de los aviones es tan mala porque usan carne de los cadáveres de otros accidentes aéreos y es muy difícil quitar toda la grasa y el aceite. Por eso ahora se paga aparte, por cierto: como cada vez hay menos accidentes, es más cara». Este no es un buen ejemplo (lo acabo de improvisar y además no soy cómico), pero la idea va por ahí. La observación necesita un chiste, y el chiste ha de ser cada vez más original. El caso es que al final no hay tantos chistes que contar sobre la comida de los aviones, las pilas de los juguetes de Reyes o los abrefáciles. Por supuesto, siempre hay cosas nuevas que observar, o simplemente cosas viejas que cambian y evolucionan: los chistes sobre las turistas suecas pasan a ser comentarios sobre los italianos de la Barceloneta; del Viagra no se hacen chistes, pero sí del Satisfyer, y Rajoy dio paso en las viñetas a Sánchez.

El costumbrismo y el humor observacional de los primeros monologuistas ha ido cediendo terreno a otras líneas: la confesional, como hace en ocasiones Charlie Pee; la trágica y grotesca, como hace Ignatius Farray; la creación de personajes, como hace Miguel Lago; la reflexión, como Dani Alés; el absurdo, como Miguel Noguera, o el humor más introspectivo, como el que practican a veces, en apariencia casi sin querer, Ignasi Taltavull y Adri Romeo en el podcast *Estamos aquí*, por salirnos un poco del stand-up. Sigue habiendo humoristas que se dedican a la observación, pero han de tener un punto de vista muy propio y muy personal, como Luis Piedrahita cuando cuenta, por ejemplo, que las maletas no están llenas de ropa, sino de por si acasos, o cuando se pregunta si un fruto seco mojado sigue siendo un fruto seco.

A veces la novedad viene por la puesta en escena y el formato, ya sea por ver al propio Farray sin camiseta o por los *one-liners*, los chistes que se pueden escribir en una sola línea, como los de Luis Álvaro. Este cómico cita entre sus influencias al estadounidense Steven Wright, quizás el *one-liner* más conocido, y a Demetri Martin, el *one-liner*

contemporáneo más conocido. Álvaro también juega con el absurdo y el humor negro, lo que lo diferencia aún más de gran parte de su competencia:

—Tengo un grupo y hacemos versiones de ABBA y de ACDC. Nos llamamos AAABBCCD.
—He robado tanto en los hoteles que a mi casa le han puesto dos estrellas.
—Me va el sado tántrico. Solo amenazas.
—Hay mucha hambre en el mundo. Sobre todo entre las dos y las tres.
—Hay mucho sexismo. Hace poco escuché a una señora mayor que decía que los niños deberían jugar a fútbol y las niñas, coser. Le dije: «Señora, hoy en día hay países modernos donde tanto los niños como las niñas cosen balones de fútbol».

Como se puede apreciar, Álvaro renuncia, al menos de forma explícita, a contarnos su vida, a intentar provocar algún tipo de catarsis en el espectador, o a la denuncia política: se dedica a destilar chistes, uno detrás del otro, sin parar, en un ejercicio intelectual titánico. No es que los demás monologuistas no escriban ni cuenten chistes (¡lo hacen!), pero, como ya hemos apuntado, van hilados en forma de historias o comentarios.

Es decir, y resumiendo muy brevemente las últimas páginas: de los chistes anónimos, hemos pasado a los chistes de autor. De estos, hemos llegado a los monólogos, con una estructura también más hilada y trabajada. Pero a veces esto también acaba siendo insuficiente y en ocasiones hay que dar un paso más para seguir dinamitando las expectativas del público.

Volviendo a Eco, el humor depende en gran medida de los códigos compartidos que no se hacen explícitos. El poshumor surge cuando esos códigos son los códigos del humor. El ejemplo clásico es el de Andy Kaufman, cuando salía a escena e interpretaba a su Hombre Extranjero o a Tony Clifton sin salirse del personaje y sin dar pistas al público de que estaba de broma (¿lo estaba?). Hay un precedente español del poshumor actual: en 1977, José María Íñigo le pidió a Tony Leblanc que hiciera algo que no se hubiera hecho jamás en televisión para su programa *Esta noche… fiesta*. Leblanc llegó con un bongo (¿un homenaje a Andy Kaufman, virtuoso de los bongos?), puso una servilleta encima a modo de mantel, sacó una manzana, la peló y se la comió. Al terminar se puso en pie, dijo: «¡Ale hop!» y recibió el aplauso del público.

En estos ejemplos, el juego se lleva al extremo: no hay chistes, al menos evidentes, solo situaciones que no se acaban de entender y que

uno supone que son graciosas, pero sin que haya pistas de que lo sean, o sin que estas pistas sean las habituales. Además, la premisa se suele alargar, creando cada vez más tensión, sin que al público se le permita liberarla con un remate. Son chistes que nunca llegan a terminar, en los que la gracia consiste en jugar con las expectativas. Es decir, son chistes sobre los chistes.

Como escribe Jordi Costa en *Una risa nueva*, libro en el que acuñó el término, el poshumor lleva a que la comedia explore «su potencial para el discurso reflexivo, la indagación incómoda y el desciframiento de lo humano». Aunque en ocasiones parece que se acerque al arte conceptual, el poshumor solo es una de las evoluciones lógicas de la comedia. Esta se basa en la sorpresa y en la incongruencia, y a un público acostumbrado a los sketches y a los monólogos hay que empujarlo un poco más allá para que se siga riendo. No solo no puedes contar el mismo chiste dos veces, sino que a veces no puedes contar la misma clase de chistes dos veces. Costa escribe que esta lógica interna del humor se lleva «hasta sus últimas conclusiones, hasta su colapso». Darío Adanti lo describe en el mismo libro como un humor que fracasa y hace gracia porque fracasa. Aunque se trata de un fracaso provocado y, por tanto, no sería en realidad un fracaso.

Una figura que reventó el chiste tradicional años antes de acuñar el término fue Ángel Garó, que se estrenó en el *Un, dos, tres* en 1991 con varios personajes, comenzando por Pepe Itárburi, que era incapaz de contar un chiste, en una actuación que recuerda al ventrílocuo patán del estadounidense Albert Brooks. El ejercicio de Garó era una puesta en escena teatral: el personaje se olvidaba del chiste a la mitad, se reía antes de tiempo, soltaba el remate sin terminar el planteamiento o explicaba lo que no debería hacer falta explicar. Lo hacía con chistes además muy conocidos, lo que ayudaba al público a entender aún mejor el estropicio:

«Un tío que empieza a planchar. Está planchando y llaman por teléfono y dice el tío: No me llames, que estoy plan... Que la cara la tengo achicharrada.... Cuando yo... ¡Que se había quemao!».

El Itárburi de Garó es un personaje mucho más complejo de lo que puede parecer. Por pose y deje al hablar, vemos que es el clásico que lo petaba en el bar con sus amigos y alguien le propuso que se hiciera humorista: «Deberías ir a la tele: te acuerdas de todos los chistes y los cuentas mejor que el Arévalo ese». Pero el pobre Itárburi pierde su seguridad cuando se enfrenta al público y a las cámaras, y ya no tiene a mano su caña y su cigarrillo. Itárburi representa todos nuestros

frustrados sueños de grandeza, es ese síndrome del impostor que acecha para asaltarte en el momento menos oportuno. Tanto Itárburi como Juan de la Cosa, el personaje incapaz de contar adivinanzas, nacieron en esas pesadillas en las que uno va a examinarse y llega a la facultad con cuarenta años, desnudo y encima tiene que pedir un bolígrafo prestado.

En el libro, Costa menciona otros antecedentes similares: los Arroyito y Pozuelón de Faemino y Cansado, y, por supuesto, Chiquito, por su forma de contar los chistes en la que lo menos importante es el clímax y en los que destroza las convenciones que hasta entonces respetaban los cuentachistes clásicos. Arroyito y Pozuelón lo interrumpían para hablar de sus cosas («¿sabes lo que tenía en el pelo? Diez mil millones de pesetas») y Chiquito iba por la vía barroca y decoraba su discurso con jarrones chinos, fotos enmarcardas y cojines de seda hasta que al espectador ya no le importaba adónde se dirigía ese tipo que ganaba menos que el sastre de Tarzán y cómo iba a terminar esa historia que estaba contando.

Pero el poshumor contemporáneo va incluso más allá: no solo rompe algunas expectativas, como cuando los Monty Python escribían sketches sin remate final, sino que a menudo las intentan romper todas: en *Da Suisa*, el dúo Vengamonjas (Esteban Navarro y Xavier Daura) presenta una caricatura grotesca de *Los Simpson* en la que el original está tan deformado que no sabemos si estamos viendo una parodia de la serie o una pesadilla desfigurada por la fiebre. No hay casi nada a lo que agarrarse y a veces solo te ríes porque no sabes qué está pasando. En esta obra que se puede ver en YouTube, la comedia viene (creo) de la reflexión sobre la comedia: ¿esto es gracioso? ¿Esto es una referencia a un episodio de *Los Simpson* y debería reírme porque de forma distorsionada se está aludiendo a algo que conozco? ¿O debería reírme porque en realidad es una parodia del propio humor referencial? Después de una cincuentena de episodios y actuaciones teatrales, el formato ha creado además su propio lenguaje, indescifrable para cualquier persona que no esté metida en el asunto (o que conserve parte de su cordura).

Este tipo de humor está también presente en las redes con los llamados «dank memes», que literalmente quiere decir «memes estupendos», pero que son justo lo contrario: memes que comenzaron burlándose de la popularidad de los memes y de cómo los *normies* (abreviatura despectiva de «normal») los usan, pero que dejaron atrás la parodia para cobrar un estilo propio, oscuro y retorcido.[1]

Una escena de *Da Suisa*, de Vengamonjas.
En este caso, también con Miguel Noguera.

A Miguel Noguera se le considera como uno de los principales exponentes del poshumor, aunque en mi opinión es más codornicesco por su manejo del absurdo que poshumorista por su manejo de las expectativas. En cualquier caso, Noguera se caracteriza porque no cuenta chistes, sino ideas; es decir, escenas que el espectador o el lector han de completar por su cuenta, de nuevo igual que las obras abiertas de las que hablaba Umberto Eco hace sesenta años, en las que se propone un diálogo entre la audiencia y el autor. El chiste (o la historia) lo terminamos de crear nosotros como público o lectores.

Por ejemplo, en una de mis ideas favoritas, Noguera explica que un hombre, ya de mediana edad, sigue viviendo con su madre. Y está tomándose un café mientras su madre refunfuña y lo critica. Y en estas a la madre le da un infarto y cae al suelo, ya muerta. El hijo sabe perfectamente que ha muerto. No hay nada que pueda hacer. Y se va a levantar y va a llorar y va a llamar a quien haga falta.

Pero antes se termina su café.

En esta pequeña escena y en menos de un minuto, el espectador ya tiene en su cabeza perfectamente hiladas y creadas las vidas de los personajes.

En otras de sus ideas, como su famoso Cristo mal (en la que Jesús está crucificado en una cruz tumbada, por lo que le llegan los pies al suelo), modifica la realidad lo justo como para que resulte chocante. En sus libros hay viñetas en las que muestra, por ejemplo, a alguien que va con muleta, pero que nunca toca el suelo con esta muleta, no llega a apoyarse. O una «rampa elevada» en una carretera, con un escalón antes de que comience la inclinación. O un torniquete hecho con una

vela encendida. O un mal policía que en lugar de hincar una rodilla en el suelo para apuntar, se arrodilla con las dos, perdiendo mucho tiempo.

Podríamos pasar meses poniendo ejemplos: Noguera lleva siete libros publicados con estas ideas y no deja de llevar nuevas a sus Ultrashows. Yo he ido a pocos (cuatro) y he visto dos o tres más en YouTube, pero apenas le recuerdo alguna repetición aislada. Miguel Noguera no se acaba nunca.

Pero si alguien se lo termina, puede encontrar más ejemplos de este humor que rompe con las expectativas y con los códigos propios del humor en los vídeos y viñetas de *Querido Antonio* o en los sketches de *La hora chanante*, por ejemplo, en los que a menudo se juega con elementos como la repetición o la incomodidad.

El poshumor no significa que el humor convencional se haya terminado. Solo es una muestra de que necesita renovarse constantemente, ya sea en contenido o en forma. El humor necesita de la sorpresa y si ya te conoces todos los chistes de Lepe y has visto todos los monólogos de Netflix, cada vez será más difícil que te sorprendan y te hagan reír. Es decir, los humoristas necesitan volver a replantear el juego con las expectativas para seguir llegando a un público que cada vez sabe más de humor y de comedia.

A veces, por ejemplo, los cómicos agotan los chistes y necesitan expresar sus ideas en viñetas, exposiciones, objetos, series, personajes o simplemente girando alrededor de una idea sin llegar jamás a mencionarla. No puedes contar el mismo chiste dos veces, decíamos, pero si lo cuentas veintisiete veces seguidas, a lo mejor la cosa funciona, como de hecho ya hacía Mark Twain. O puedes contarlo mal. O puedes convertir un chiste en una novela de cuatrocientas páginas. O puedes insistir en que el personaje no es un personaje, sino una persona real, a pesar de que es evidente que se trata de un personaje. O puedes, yo qué sé, terminar el capítulo aquí porque ya está bien.

El humor es un arte

¿Noguera es arte o es comedia? Hay una fina barrera entre el arte conceptual y el humor, como ya veíamos en la primera parte del libro con las obras de Duchamp. Muchos artistas han usado el humor para facilitar el distanciamiento y la reflexión, y a la vez algunos humoristas se han acercado al arte en los últimos años. Por ejemplo, Joan Cornellà pasó del cómic al arte, como me explicaba Abigail López Enrech, propietaria de La Llama, tienda barcelonesa especializada en humor. Cornellá cobró popularidad gracias a la red social Tumblr y además de vender sus originales en galerías ha publicado varios libros

recogiendo su humor absurdo y negro, como *Mox Nox* (2013) y *Zonzo* (2015). Otro cómico y artista, o artista cómico o como se quiera llamar es Álvaro Carmona. Una de sus obras, *Money*, consiste en varios blísters similares a los de figuras de acción en los que vende billetes de cinco euros al módico precio de siete euros con veinte. Su obra *Blank* son 411 folios: uno en blanco y los 410 en los que está impreso el código que hace falta para imprimir ese folio en blanco.

Money, de Álvaro Carmona.

1 Sean Murphy y James Richards, 2019.

EL CHISTE HA MUERTO, LARGA VIDA AL MEME

—Esto es un tío que va al médico...
—El marido que le dice a su mujer...
—Mamá, mamá, en el cole me llaman...

Estos arranques de chistes suenan a antiguo, a arqueología. Dan la impresión de ser solo un poco más recientes que los chistes de romanos. Y algo de eso hay porque contar chistes es una actividad cada vez más olvidada. Los chistes clásicos son cada vez menos populares y están dejando paso a los memes desde hace años. Ya no contamos estas historias, sino que enviamos vídeos, enlaces, pantallazos de tuits y otras publicaciones por WhatsApp. Incluso cuando estamos con alguien es muy probable que le enviemos lo último que nos ha llegado o, peor, que le pongamos el móvil debajo de la nariz, exigiéndole que le eche un vistazo. El espacio social del chiste lo está ocupando el meme.

Hablando de este tema para un artículo en «Verne», la cómica y guionista Pilar de Francisco me dijo entonces que mientras Karlos Arguiñano y Arturo Valls sigan en televisión, el chiste clásico nunca morirá del todo. A pesar de la labor de estos dos gigantes del humor (dicho sea sin ninguna ironía), De Francisco coincidía en que el panorama ha cambiado en los últimos años: antes estos chistes los contaba uno, «el gracioso del grupo. Pero ahora todo el mundo participa y reenvía a los grupos de WhatsApp» tanto memes como chistes convencionales, solo que adaptados a un formato más visual.

Pasa en grupos, bares y también en institutos. Aún no hay estudios (al menos, no los encontré después de preguntar en un par de universidades), pero sí encargué una pequeñísima e informalísima encuesta a Pedro Pérez, mi cuñado, profesor del IES Antonio Machado (Alcalá de Henares), que preguntó a unos cuantos alumnos de segundo de bachillerato durante el recreo. No solo se pasan memes, sino que consideran que «los chistes están pasados de moda».

De hecho, los chistes sonaban anticuados ya en 2005, antes de que los memes tuvieran la difusión actual: un artículo de *The New York Times* los daba por muertos entonces, desplazados en ese momento por el humor observacional de los monologuistas, que a su vez, como estilo, ha quedado un poco anticuado, como acabamos de ver.[1]

Pero ¿cómo puede estar desapareciendo una forma tan popular de humor que apenas ha cambiado desde la época del Imperio romano? La

respuesta es que, más que desapareciendo, el chiste está evolucionando y adaptándose, más o menos como ha hecho siempre. Se camufla en monólogos, se muestra en viñetas, se convierte en láminas de artistas o, sobre todo, se transforma en memes.

No hay tanta diferencia entre un chiste y un meme, a pesar de lo que pueda parecer en un primer momento. La estructura es la misma: un planteamiento, en el que se presenta una historia, y un remate, que la cierra de modo sorprendente, pero coherente con ese planteamiento. Ejemplo: van dos y se cae el de en medio. No valdría una continuación más o menos obvia: van dos y se cae el de la izquierda. Ni una incongruencia que se apartara en exceso del planteamiento: van dos y son las siete de la tarde.

Encontramos la estructura de planteamiento y remate en gran parte del material que nos llega a los grupos de WhatsApp y es especialmente evidente en los tuits. Para la cómica y guionista Paula Púa, con quien también hablé para escribir el artículo mencionado, los tuits «son los nuevos chistes cortos». Los compara con los *one-liners*, chistes breves que se pueden escribir en una línea, como los que mencionábamos de Luis Álvaro. Pone como ejemplo este tuit de @concejajala, publicado en 2017, que es perfectamente comparable a un chiste clásico de médicos:

—Doctor, ¿cómo está mi marido?
—Lo hemos perdido.
—No diga tonterías, si le veo los pies por debajo de la sábana.

Pilar de Francisco recuerda que, además, en redes y en grupos, esta estructura de planteamiento y remate también se puede apreciar en forma de diálogos entre distintos usuarios, como cuando se contesta a alguien usando, por ejemplo, gifs de Belén Esteban o pantallazos de los vídeos de Pantomima Full. Cuando alguien responde así al titular de un periódico o a las declaraciones de un político, «en realidad, lo que hace es construir un chiste». Las declaraciones funcionan como planteamiento, aunque sea involuntario, y el gif o el pantallazo son un remate. Es una estructura comparable a la que podría darse en una conversación privada con una respuesta humorística o incluso en la actuación de un dúo cómico.

Otro rasgo en común entre los memes y el chiste clásico es la oralidad, aunque de entrada no lo parezca: las redes sociales y las aplicaciones de mensajería son un entorno a medio camino entre los ámbitos formales del lenguaje escrito y los más informales de la oralidad. Lo resumía Delia Rodríguez en *Memecracia: los virales que nos*

gobiernan: «Con la nueva cultura digital estamos viviendo una vuelta a lo oral después de quinientos años de dominio de lo escrito, marcados por la invención de la imprenta, el denominado Paréntesis Gutenberg».

Aun así, hay que tener en cuenta que el humor de los memes no solo reproduce esquemas como el de los chistes tradicionales, sino que también ha desarrollado un lenguaje y unos formatos propios que están influyendo a su vez en los cómicos profesionales. Un ejemplo especialmente exitoso es el de Pantomima Full.

Este dúo cómico está compuesto por Alberto Casado y Rober Bodegas, que se conocieron trabajando de guionistas del programa satírico *Sé lo que hicisteis*. Sus vídeos comenzaron como una una promoción de su espectáculo de sketches en el teatro, pero tuvieron tanto éxito que acabaron fagocitando su montaje, que se tuvo que adaptar para darle al público lo que esperaba. Estas escenas, que en su segunda etapa cuentan con la colaboración en los guiones de la periodista Lucía Taboada, consisten en la parodia de tipos muy reconocibles, como el canallita o el emprendedor, con los monólogos interrumpidos con transiciones en las que aparece un comentario irónico («se las sabe todas» o «la anécdota que emocionó a nadie»). Este formato es el habitual en los chistes: planteamiento (le llenó la cama de pétalos de rosa por San Valentín) y remate («en su cabeza era espectacular»). Aunque en algunos de sus primeros vídeos, como el mencionado del canallita, el esquema está invertido, cosa que corrigieron enseguida.

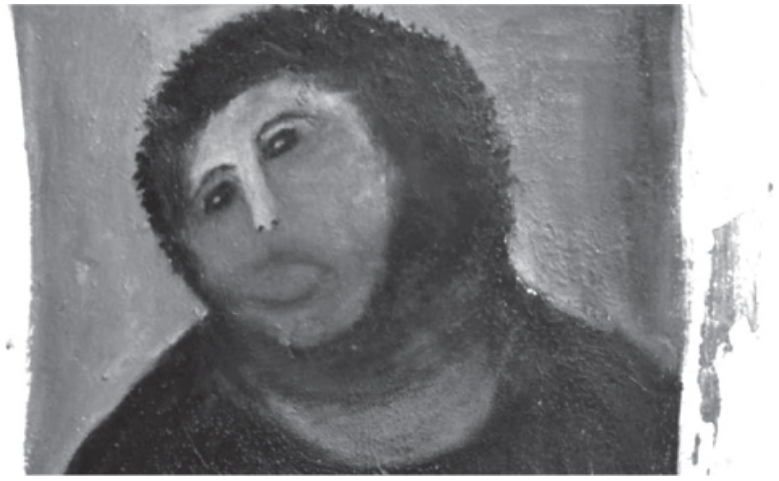
Los separadores de los vídeos de Pantomima Full imitan el diseño de los memes. Y funcionan como memes de forma independiente.

El esquema no solo recuerda al meme por el uso del tipo de letra de las transiciones (Impact), sino también porque los vídeos funcionan de modo parecido, aunque más sofisticado, a las llamadas macros, que a su vez, claro, también funcionan con el esquema clásico de introducción y remate. En estas macros, populares sobre todo a finales de la primera década de los 2000, se usa una imagen memética que puede ser un dinosaurio pensando o el Willy Wonka de Gene Wilder, acompañado de un mensaje habitualmente en dos partes: un texto superior que sirve de introducción («oh, ¿eres condescendiente y ocurrente en internet?») y un texto inferior que hace de remate («estoy seguro de que esa confianza se traslada bien al mundo real»).

Los vídeos de Pantomima adoptan, al menos en parte, el lenguaje de los memes, pero esta retroalimentación es bidireccional. Muchas de las transiciones de sus vídeos se usan a su vez como memes en redes sociales (e incluso en conversaciones privadas por WhatsApp). Como apuntábamos, es habitual responder con eso de «en su cabeza era espectacular» a tuits de políticos, por ejemplo, a veces incluso solo escribiendo la frase, sin necesidad de recurrir a la imagen completa, construyendo, como ya hemos avanzado, un chiste: el planteamiento te lo da, sin saberlo, el político y el remate también está prefabricado, sea con el pantallazo del vídeo de Pantomima Full, un gif de una serie u otro pantallazo de otra peli. Al fin y al cabo, la cultura digital es «sampleo, remezcla, préstamo, rediseño, apropiación, recontextualización», como escribe Delia Rodríguez. Es lo que Thomas Pettitt, profesor de la Universidad de Southern Denmark llama *quilting*,[2] es decir, coser una colcha con retazos. Cualquier contenido que compartamos en redes sociales (o en internet) es susceptible de ser reapropiado y recontextualizado, con nuestro permiso o sin él. Y, a menudo, con la intención de hacer reír.

4 memes internacionales nacidos en España

La mayor parte de los memes proceden de Estados Unidos, como casi todo, pero España también ha exportado material cómico para redes sociales, con un éxito comparable al de Julio Iglesias (el cantante, no el meme con el cantante, que el meme apenas ha salido de nuestro país, por suerte para todos). Estas son las contribuciones meméticas españolas más internacionales:



Eccehomo, de Cecilia Giménez.

1. **El eccehomo.** Todo comenzó con un artículo publicado en *El Heraldo de Aragón* el 21 de agosto de 2012, en el que se hablaba de «chapuza» en la restauración fallida de una pintura en una iglesia de Borja a cargo de una vecina, que después se sabría que fue Cecilia Giménez, de 81 años.[3] A partir de entonces comenzaron los chistes y montajes en Twitter, muchos de ellos con la etiqueta #eccemono. Es España, «hacer un eccehomo» ha quedado como sinónimo de cualquier restauración chapucera del patrimonio.

La broma no quedó en nuestro país: el caso apareció en un hilo de Reddit, se publicaron parodias en el Twitter anglófono y se abrieron cuentas de Tumblr dedicadas a estos montajes. La obra de Giménez incluso ha inspirado una ópera humorística que se estrenó en 2019 y apareció en un episodio de *Kimmy Schmidt*, la (estupenda) serie de Netflix. En la página de la Wikipedia en inglés se puede leer que el trabajo de Giménez trajo la visita de cuarenta mil turistas en un año.

Esta historia nos recuerda además que los memes pueden ser muy crueles: cogemos una imagen, la modificamos, nos reímos de ella… Pero pocas veces pensamos más allá del tuit o de la publicación de Instagram, y solemos olvidar que detrás de esas imágenes y bromas suele haber alguien que no se esperaba nada ni remotamente parecido. Giménez decía en 2018 también al *Heraldo de Aragón*: «Sentí que estaba siendo ridiculizada en el mundo entero». Aunque al menos añadía que estaba contenta por el cariño y ese poco de fama que se llevó.

El novio distraído, fotografía de Antonio Guillem.

2. **El novio distraído.** Un joven se gira al ver pasar a una chica. Otra muchacha, que parece la pareja de este chico, lo mira con una de las siete caras más indignadas del mundo. La fotografía fue tomada a mediados de 2015 en Girona por el fotógrafo Antonio Guillem, especializado en fotos para bancos de imágenes, que se ponen al servicio de medios de comunicación, anuncios, folletos... El novio distraído se popularizó en agosto de 2017, aunque sigue usándose de forma habitual como metáfora paródica de nuestra inconstancia y de nuestro deseo por lo nuevo. El autor de la foto, Antonio Guillem, comentaba a los medios que él «ni siquiera sabía lo que era un meme» hasta que se popularizó esta imagen.[4]

Juan Joya Borja, El Risitas.

3. **El Risitas.** Muchos lectores recordarán a Juan Joya Borja, alias el Risitas, que se hizo popular por las entrevistas que concedió a Jesús Quintero, en las que contaba anécdotas y se moría de risa mientras gritaba «cuñao» a su cuñado, que estaba a su lado, muerto de risa.

El caso es que sus vídeos comenzaron a moverse en Egipto.

Sí, en Egipto.

En marzo de 2014, un canal humorístico subió uno como si fuera parte de una entrevista de los Hermanos Musulmanes, en la que la historia del Risitas sobre una paellera y un chiringuito de Chipiona, se subtitulaba como si estuviera hablando del presidente del país, Andel Fattah el-Sisi. Después aparecieron versiones en inglés, donde se le apodó The Giggles, y en las que contaba otras historias en los subtítulos; por ejemplo, se ponía a criticar las nuevas películas de Spider-Man.[5]

El vídeo también llegó a Francia y empezó a tener sus versiones locales hablando sobre fútbol y política. Los seguidores del Frente Nacional se adueñaron del meme de Issou (llamado así al ser más o menos la transcripción fonética al francés de cómo el Risitas llamaba a «Jesús») y protagonizó muchas versiones fachas del meme,[6] en una historia de apropiación que recuerda a la de la rana Pepe, un personaje inocente que ha acabado convertido en símbolo de la extrema derecha. Más amable es la historia de Borja en Finlandia, donde lo llamaron para que protagonizara un anuncio de pizzas.[7] Borja, por cierto, tuvo una vida bastante dura. Falleció en 2021.

Leontxo García en su famoso vídeo.

4. **Maravillosa jugada.** Este meme consiste en un pantallazo de un vídeo de Leontxo García, el periodista especializado en ajedrez de *El País*, con las palabras «maravillosa jugada» o «*outstanding move*». Suele ser el colofón sarcástico a un diálogo o a un plan no tan bien pensado como se creía. Hay ejemplos del meme a partir de mayo de 2017, sobre todo en América Latina. En diciembre de 2018

llegó a Reddit, traducido al inglés. El meme tiene su propia entrada en la enciclopedia *online* de memes *Know Your Meme*, donde se identifica su origen: se trata de un vídeo de febrero de 2017 en el que García comentaba la partida que disputaron en 1940 Yéfim Bogolyúbov (blancas) y Ludwig Rellstab (negras). Aunque no todas las capturas de pantalla que se utilizan proceden de la misma grabación.

García lo conoce y lleva años recibiendo ejemplos. En una entrevista para *El País*,[8] me comentó que al principio no sabía si tenía un matiz despectivo: «Luego empecé a ver que tenía una repercusión tremenda. De pronto, uno de los mejores jugadores del mundo, Peter Svilder, que ha sido ocho veces campeón de Rusia, se encuentra conmigo en San Petersburgo y me dice que tenemos que hacernos una foto juntos para mandársela a su hijo». Todo por el meme. «Si sirve para dar a conocer el ajedrez, que al fin y al cabo es a lo que me dedico, pues fantástico».

La preocupación de García es más que comprensible: en estos cuatro ejemplos queda claro que protagonizar un meme no es algo que dependa de sus protagonistas ni que estos puedan controlar de algún modo. «Maravillosa jugada» es un meme amable, pero, como hemos visto, no siempre es así.

1 St. John, Warren: «*Seriously, The Joke Is Dead*», en *The New York Times* (22 de mayo de 2005).

2 Rubio Hancock, Jaime: «El paréntesis Gutenberg o por qué confundimos Twitter con un bar», en «Verne», *El País* (29 de junio de 2015).

3 Elena Pérez Beriain: «La "restauración" de una pintura en una iglesia de Borja acaba en "chapuza"». En *El Heraldo de Aragón* (21 de agosto de 2012).

4 Emilio Sánchez Hidalgo: «La historia detrás del novio distraído: es una foto de un barcelonés». En «Verne», *El País* (28 de agosto de 2017).

5 Jaime Rubio Hancock: «The Giggles: el Risitas triunfa en Estados Unidos». En «Verne», *El País* (12 de marzo de 2015).

6 Mari Luz Peinado: «Cómo el Risitas acabó siendo un meme entre los seguidores de Marine Le Pen». En «Verne», *El País* (22 de abril de 2017).

7 Lucía González: «Por qué el Risitas ha llegado a hacer anuncios de pizzas en Finlandia». En «Verne», *El País* (22 de octubre de 2015).

8 Jaime Rubio Hancock: «Leontxo García y la maravillosa jugada de protagonizar un meme sobre ajedrez». En «Verne», *El País* (4 de junio de 2019).

EPÍLOGO
SENTÉMONOS EN ESTA SILLA PLEGABLE, SI PODEMOS

En la introducción a este libro avisaba de que, por su estructura, algunos cómicos y comedias podían quedar fuera, lo que sería injusto si el libro pretendiera ser un canon que recogiera a los mejores y no tanto un análisis histórico y temático. De hecho, mientras lo escribía iba arrastrando a un grandísimo humorista de un sitio a otro, sin saber muy bien dónde colocarlo: parecía encajar en más de un apartado, pero una vez puesto se me hacía raro verlo allí. No por él, sino por las limitaciones del texto. Así que he decidido ponerlo aquí, al final y a modo de conclusión. Porque viene a ser como un ejemplo perfecto del humor hecho en España. Un resumen, casi.

Me refiero a Pepe Viyuela. A finales de los ochenta y principios de los noventa, este actor interpretaba a un personaje que se pasaba varios minutos intentando abrir, sin éxito, una silla plegable, entre quejas que al día siguiente muchos intentábamos imitar en el recreo: «Jodeeer…», «vamos a ver», «espera un momento»... O intentaba subirse a una escalera. O ponerse una chaqueta. O tocar la guitarra. O leer el periódico.

Viyuela, actor también de teatro, cine y televisión —fue nada menos que Filemón— modernizaba y reivindicaba así el papel de los payasos clásicos con estas escenas que pasaron por programas como *¿Pero esto qué es?* y el *Un, dos, tres*. Siempre usando objetos cotidianos con el objetivo de mostrarnos que el fracaso nos acecha incluso cuando nos sentimos más seguros.

No lo pongo aquí solo porque quiera mencionarlo y me sepa mal no haberlo hecho antes, sino porque casi se podría haber escrito el libro a partir de sus escenas. Para empezar, es humor absurdo: ni la persona más torpe tiene tantos problemas para abrir una silla o leer el periódico. Viyuela exagera hasta el disparate y al hacerlo nos muestra las grietas de un mundo que no está tan bien construido como creemos.

También es humor sobre la chapuza. De hecho, su personaje podría verse como una versión destilada de los que interpretaba José Luis López Vázquez en las películas de Azcona y Berlanga, o incluso del Alfredo Landa del landismo. No solo estoy hablando de la calva del pobre Viyuela, sino de su indefensión ante un mundo hostil y de cómo un

individuo lo tiene difícil para cambiar las cosas. O, en este caso, sentarse. Sus actuaciones hablan de nuestra impotencia, de la imposibilidad de luchar contra muchas imposiciones, del peligro y la tentación de la conformidad.

También podemos leer su número como la versión distorsionada de un monólogo costumbrista en el que se cuelan chistes camuflados entre las historias personales: «¿No os habéis fijado en que las sillas plegables son imposibles de desplegar? Claro, por eso se llaman *plegables* y no *desplegables*».

Además, es un humor clásico: Viyuela entronca con la figura del payaso de circo, simulando torpeza e inocencia para hacernos reír. Tiene incluso algo de quijotesco, en ese empeño por seguir adelante, sin rendirse. Pero también es moderno: su empeño inagotable lo acerca al poshumor. Es el Faemino y Cansado de los payasos: no se conforma con la caída o el tartazo en la cara, sino que prolonga su agonía y se detiene en todos los pequeños tropiezos y problemas. Alarga su gonía y aumenta cada vez más la tensión, sin dar un respiro a su audiencia.

Y, por último, también es universal: es humor casi mudo y se puede entender en cualquier sitio en el que haya sillas, escaleras, periódicos y perchas. Porque, a pesar de todo lo que hemos dicho, no podemos perder de vista que los mecanismos del humor son universales y las diferencias son solo superficiales. Si Pepe Viyuela hubiese nacido en un país en el que no se usaran sillas plegables o en el que estuvieran prohibidas, también habría podido interpretar a su personaje: solo habría tenido que buscarse otro objeto. Y lo habría encontrado. Porque el humor se cuela por las rendijas y por los resquicios y se esconde en los rincones y no hay quien lo pare. Como a Carrero Blanco cuando se empeña en subir a la terraza.

Pepe Viyuela luchando contra su silla (RTVE).

BIBLIOGRAFÍA

ALÉS, Dani y NAVARRO ROMERO, Rosa María, *Micro abierto: textos sobre stand-up comedy*. UAM Ediciones, 2017.

BARBA, Andrés, *La risa caníbal: humor, pensamiento cínico y poder*, Alpha Decay, 2016.

BEARD, Mary, *Laughter in Ancient Rome: On Joking, Tickling, And Cracking Up*, University of California Press: 2014.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *La estética de la risa: genealogía del humorismo literario,* Universidad Veracruzana, 2016.

BENET, Vicente J., *El cine español: una historia cultural*, Paidós Comunicación, 2012.

BERGER, Peter, *La risa redentora: la dimensión cómica de la experiencia humana,* Kairós, 1999.

BERGSON, Henri, *La risa: ensayo sobre el significado de la comicidad*, Ediciones Godot, 2012.

BEVIS, Matthew: *Comedy: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2013.

BORDERÍA ORTIZ, Enrique, Martínez Gallego, Francesc A. y Gómez Mompart, Josep L., *La risa periodística: teoría, metodología e investigación en comunicación satírica*, Tirant Lo Blanch, 2010.

BORDERÍA ORTIZ, Enrique, Martínez Gallego, Francesc A. y Gómez Mompart, Josep L., *El humor frente al poder: prensa humorística, cultura política y poderes fácticos en España (1927-1987)*, Biblioteca Nueva, 2015

BRANDES, Stanley H., «Peaceful Protest: Spanish Political Humor in a Time of Crisis», *Western Folklore,* vol. 36, Nº4, 1977, págs. 331-346.

BREMMER, Jan y Roodenburg, Herman, *A Cultural History of Humour*, Polity Press, 2005.

CAMBA, Julio, *Maneras de ser periodista*, Libros del K.O., 2016.

CARBONELL, Pablo, *El mundo de la tarántula: memorias*, Blackie Books, 2016.

CARDONA, Gabriel, *Cuando nos reíamos de miedo: crónica desenfadada de un régimen que no tenía ni pizca de gracia*, Destino, 2010.

CARLAVILLA, Albert, *Homo ridens: el hombre que ríe. Filosofía de la comedia*, autoeditado, 2019.

CARROLL, Noël, *Humour: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2014.

CASCANTE, Jorge (editor): *El libro de Gila: antología tragicómica de obra y vida*, Blackie Books, 2019.

CHIARO, Delia, *The Language of Jokes in the Digital Age*, Routledge, 2018.

CORNWELL, Neil, *The Absurd in Literature*, Manchester University Press, 2003.

COSTA, Jordi (editor), *Una risa nueva: posthumor, parodias y otras mutaciones de la comedia*, Nausícaä, 2010.

CRITCHLEY, Simon, *Sobre el humor*, Quálea, 2010.

CUERDA, José Luis, *Memorias fritas*, Pepitas Editorial, 2019. Cuesta, Mery, *La rue del Percebe de la cultura y la niebla de la cultura digital*, Consonni, 2015.

CUESTA, Mery (coord.), *Humor absurdo: una constelación del disparate en España*, CA2M y Astiberri Ediciones, 2020.

DAGNES, Alison, *A Conservative Walks Into a Bar: The Politics of Humor*, Palgrave

MacMillan, 2012.
DAVIES, Christie: *Jokes and Targets*, Indiana University Press, 2012.
DÍAZ-PLAJA, Fernando, *El español y los siete pecados capitales*, Alianza Editorial, 2016,
DUNDES, Alan, *Cracking Jokes*, Quid Pro Books, 2017.
EAGLETON, Terry, *Humour*, Yale University Press, 2019.
ECO, Umberto, *La estrategia de la ilusión,* Penguin Random House, 2016.
Faemino y Cansado, *Siempre perdiendo: sus diálogos más disparatados*, Santillana, 2002.
FARRAY, Ignatius, *Vive como un mendigo, baila como un rey*, Editorial Planeta, 2020.
FAULKNER, Sally, *Una historia del cine español: cine y sociedad, 1910-2010*, Iberoamericana Vervuert, 2017.
FERNÁN-GÓMEZ, Fernando, *El tiempo amarillo: memorias 1921-1997*, Capitán Swing, 2021.
FERNÁNDEZ HOYA, Gema; Cabrerizo, Felipe y Aguilar, Santiago, *Tono, un humorista de vanguardia,* Editorial Renacimiento, 2019.
FRANC, Isabel (ed.), *Las humoristas*, Icaria, 2017.
GIMBEL, Steven, *Isn't That Clever: A Philosophical Account of Humor and Comedy,* Routledge, 2018.
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Humorismo*, Casimiro, 2015. González-Grano de Oro, Emilio, *La otra generación del 27: el humor nuevo y La Codorniz primera*, Ediciones Polifemo, 2004.
GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio, *Ocho humoristas en busca de un humor: la otra generación del 27*, Ediciones Polifemo, 2005
GUIRAL, Antoni, *100 años de Bruguera: de El gato negro a Ediciones B*, Ediciones B, 2010.
HAIDT, Jonathan, *The Righteous Mind*, Penguin, 2012.
HOLT, Jim, *Stop Me If You've Heard This: A History And Philosophy of Jokes,* Norton, 2008.
HURLEY, Matthew M., Dennett, Daniel C. y Adams Jr., Reginald B., *Inside Jokes: Using Humor to Reverse-Engineer the Mind*, MIT Press, 2011.
KUIPERS, Giselinde, *Good Humor, Bad Taste: A Sociology of the Joke*, Gruyter Mouton, 2015.
LAIGLESIA, Álvaro de, *La Codorniz sin jaula*, Edaf, 2012.
MCCULLOCH, Gretchen, *Because Internet: Understanding the New Rules of Language*, Penguin, 2019.
MCGRAW, Peter y Warner, Joel, *The Humor Code*, Simon & Schuster, 2014.
MILNER, Ryan M., *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media,* MIT Press, 2016.
MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision,* Librairie Arthème Fayard, 2000.
MOIX, Terenci, *Historia social del comic,* Ediciones B, 2007.
MORA, Sergio, *Las legendarias aventuras de Chiquito: una biografía ilustrada*, Planeta, 2019.
MORREALL, John, *Comic Relief*, Wiley-Blackwell, 2009.
MURPHY, Sean y Richards, James, *The Memeing of Life: A Journey Through the Delirious World of Memes,* Laurence King Publishing, 2019.
NAGEL, Thomas, *Ensayos sobre la vida humana,* Fondo de Cultura Económica, 2000.
NARVÁEZ, Peter (ed.), *Of Corpse: Death and Humor in Folklore and Popular Culture*, Utah University Press, 2003.
NESTEROFF, Kliph, *The Comedians: Drunks, Thieves, Scoundrels and the History of*

American Comedy, Grove Press, 2015.
ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Austral, 2018.
PERCEVAL, José María, *El humor y sus límites*, Cátedra, 2015.
PIRANDELLO, Luigi, *L'humorisme,* Adesiara, 2013.
PHILLIPS, Whitney y Milner, Ryan M., *The Ambivalent Internet: Mischief, Oddity and Antagonism Online*, Polity Press, 2017.
PROVINE, Robert R., *Laughter: A Scientific Investigation*, Penguin, 2000.
RASKIN, Victor (ed.), *The Primer of Humor Research*. Mouton de Gruyter, Berlin, 2008.
REBES, María Dolores y García Pavón, Francisco, *España en sus humoristas (1885-1936)*, Taurus Ediciones, 1966.
RIERA PUJAL, Jordi, *El jueves. Crónica sentimental de España*, RBA, 2019.
RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *La memoria del humor*, Publicaciones Universidad de Alicante, 2005.
RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *La obra literaria de Rafael Azcona*, Publicaciones Universidad de Alicante, 2009.
RODRÍGUEZ, Delia, *Memecracia: los virales que nos gobiernan*, Planeta, 2013.
RUBIANES, Pepe, *A mí no me callan: monólogos, compromiso y vida terrenal*, Al revés, 2019.
RUIZ GURILLO, Leonor, *Humor de género*, Vervuert, 2019.
RUIZ GURILLO, Leonor: *La lingüística del humor en español*, Arco/Libros, 2012.
SERRA, Màrius, *Verbàlia: jocs de paraules i esforços de l'enginy literari, Empúries, 2000.*
SANDERS, Barry, *Sudden Glory: Laughter as Subversive History,* Beacon Press, 1995.
TUBAU, Ivan: *El humor gráfico en la prensa del franquismo.* Mitre: Barcelona, 1987.
UMBRAL, Francisco: *Las palabras de la tribu.* Barcelona: Planeta, 1994.
VV. AA., *Antología de humor español,* El Club de la Sonrisa, Taurus, 1957.
VV. AA., *Los humoristas del 27.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
VÁRNAGY, Tomás, *Proletarios de todos los países... ¡perdonadnos!,* Eudeba, 2016.
VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Crónica sentimental de España.* Barcelona: Grijalbo, 1998.
VILLENA, Miguel Ángel, *Berlanga: vida y cine de un creador independiente,* Tusquets, 2021.
VILCHES, Gerardo, *La satírica transición: revistas de humor político en España (1975-1982),* Marcial Pons, 2021.
WEEMS, Scott, *Ja. La ciencia de cuándo reímos y por qué,* Taurus, 2015.
WEITZ, Eric, *The Cambridge Introduction to Comedy*, The Cambridge University Press, 2009.
ZUPANČIČ, Alenka: *The Odd One In: On Comedy*, The MIT Press, 2008.